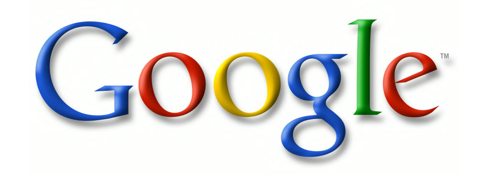
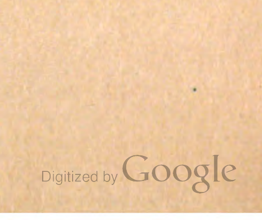
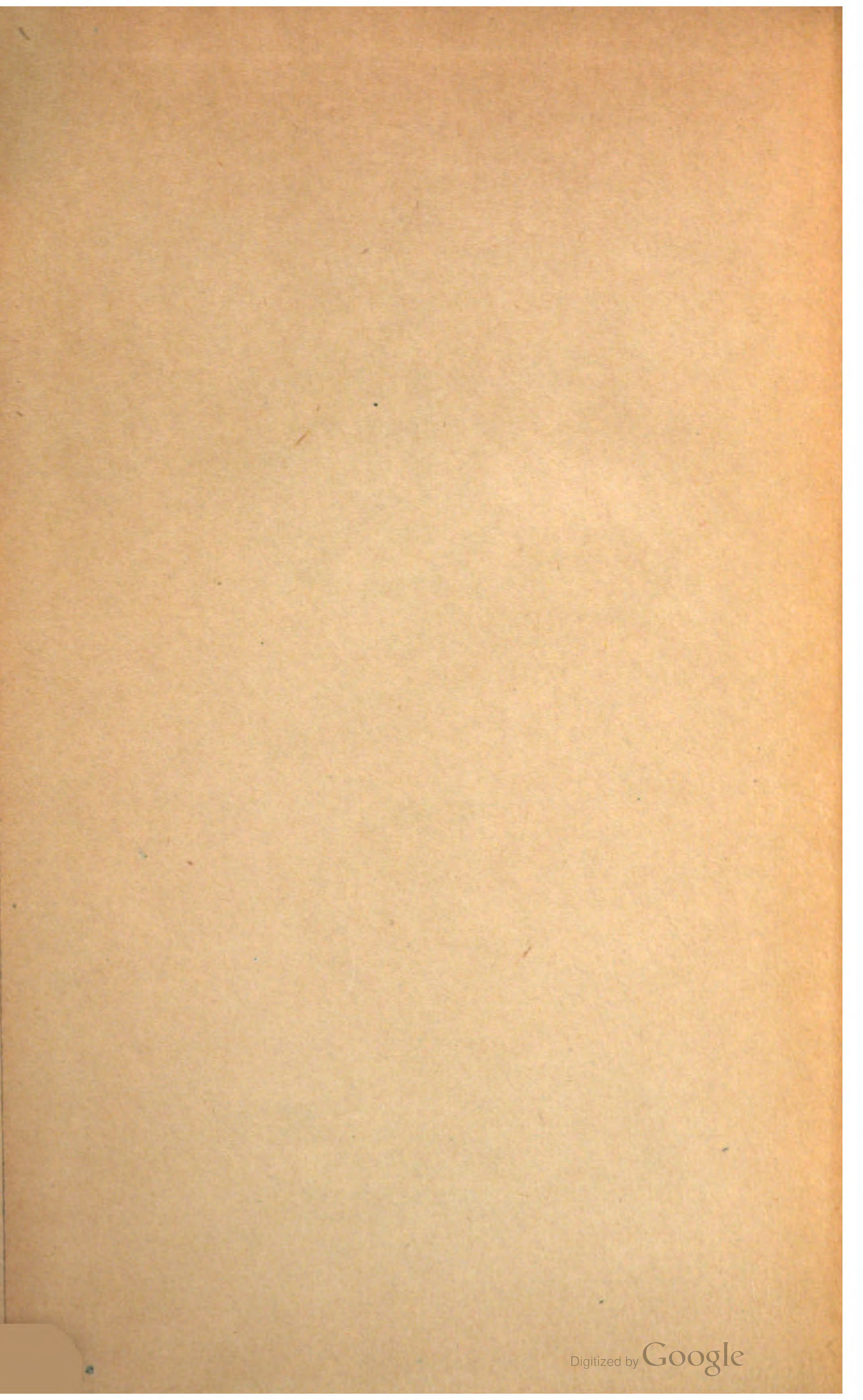





SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS


Digitized by Google



GRUNDZÜGE

DER

TRAGISCHEN KUNST.

GRUNDZÜGE

DER

TRAGISCHEN KUNST.

AUS DEM DRAMA DER GRIECHEN ENTWICKELT

VON

GEORG GÜNTHER.



VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH.

K. HOFBUCHHANDLUNG.

1885.

Es pflegt die Beseitigung alter und unwillkürlicher Vorurtheile nicht im ersten Angriff durchaus in gehöriger Weise zu gelingen, noch weniger, so weit sie gelungen ist, eine andere als sehr allmähliche Anerkennung zu finden.

ADOLF SCHÖLL.

INHALTSÜBERSICHT.

Erstes Capitel.

Grundsätze und Grundlagen.

Als ein gewaltiger Torso steht die altgriechische Tragik, wie die antike Kunst überhaupt vor den Augen der Nachwelt. Die in ihrer Wesenheit ganz erhaltenen Theile, dazu eine ziemliche Menge zusammenhangloser Bruchstückchen sind von einer späten Wissenschaft sorgfältig gesammelt und geordnet, nach Umständen und Möglichkeit auch zusammengefügt und ergänzt, ein allgemeiner Ueberblick, ein relativ genügendes Urtheil über das Ganze dadurch ermöglicht worden. Eine lange und beschwerliche, noch durchaus nicht gänzlich abgethane Arbeit verursachte die Vergleichung und Herstellung der Texte, auf dem Gebiete diplomatischer Kritik, der Grammatik und Metrik galt es ein, trotz der Masse des verloren Gegangenen noch überreichliches Material zu bewältigen. Dank den Bemühungen einer grossen Anzahl hochbegabter Gelehrter ist ein wenigstens befriedigender Abschluss hierin erreicht. Doch während sich für die Kenntniss der Form, das Verständniss grammatischer und metrischer Erscheinungen, für die Erläuterung der einzelnen schwierigeren Stellen allmählich eine nicht zu unterschätzende Technik ausbildete, welche die dem

philologischen Studium gewid[illegible]
fesselte, sondern auch absorbirte, blieb [illegible]
Eindringen in die inneren Gesetze des Kunstorg[illegible]
auf der Stufe einer sehr unvollkommenen Entwickelung stehen. Nun ist die Aesthetik allerdings noch eine der jüngsten Wissenschaften, aber doch bereits alt genug, um auch für die tragische Kunst des Alterthums eine gründliche Berücksichtigung und Anwendung beanspruchen zu dürfen. Und wer wollte auch leugnen, dass nach dieser Richtung hin schon umfassende und klärende Arbeiten in ziemlicher Menge vorliegen. Doch aber will es scheinen, als ob sich da, wo man ein Eingehen auf solche Untersuchungen am ersten erwarten sollte, noch immer ein hartnäckiger Widerstand gegen dieselben geltend mache, und ein recht beträchtlicher Theil der Fachgenossen wehrt sich noch heute gegen das, wie er meint, allzuviele Aesthetisiren als eine Art von philologischem Dilettantismus. Jedenfalls begegnet man gerade an den Pflanz- und Erziehungsstätten für die Kenntniss des classischen Alterthums vielfach noch einem zähen Festhalten an der sprachlichen Form nach der alten Methode, worüber nicht nur die vollberechtigte Freude am Kunstwerk verkümmert, sondern auch das eigentlich wissenschaftliche Eingehen auf dessen Inhalt schwer beeinträchtigt wird, und man hört und liest noch gar zu oft ästhetisch sein sollende Urtheile, welche zwar einem alten Scholiasten, dem sie auch nicht selten wirklich entstammen, und selbst einem Interpreten des vorigen Jahrhunderts keine Schande machen, einem Philologen unsrer Zeit aber entschieden den Vorwurf eines argen „Dilettantismus“ zuziehen sollten, ja zuziehen würden, handelte es sich um sogenannte „streng philologische“ Dinge und nicht „blos“ um ästhetische, als gälte hier der einfache Grundsatz de gustibus non est disputandum. Es fehlt eben eine von massgebender Seite ausgehende Nöthigung, auf den Hochschulen auch den

Geschmack wissenschaftlich zu bilden, beziehentlich auf dem einzelnen Gebiete feste Normen des künstlerischen Urtheils zu gewinnen. Dieses laissez faire, laissez aller bringt zugleich den Nachtheil mit sich, dass die Verbreitung eines richtigeren Verständnisses der fraglichen Kunstgattung in allen Kreisen höher Gebildeter, ganz im Gegensatz zu dem der bildenden Künste, noch sehr im Argen liegt. Wer es nun unternimmt, in Rücksicht auf solche Sachlage über die griechische Tragik zu schreiben, also nicht etwa behufs Erörterung textkritischer oder hermeneutischer Fragen, sondern ausschliesslich zum Zwecke einer ästhetischen Würdigung vom dramaturgischen Standpunkt aus, muss sich von vornherein zweier ihm entgegentretender Schwierigkeiten bewusst sein, deren eine aus der so trümmerhaft überlieferten Dramenliteratur selbst erwächst, während die andere in dem unvermeidlichen Kampfe wider althergebrachte Vorurtheile besteht. Wagen wir es daher in der That, ein positives und gewissermassen abschliessendes Urtheil über die Bedeutung und die Kunst eines Dichters auf — beispielsweise — sieben uns von demselben erhaltene Tragödien und eine Anzahl meist des Zusammenhangs entbehrender Fragmente oder zufälliger Notizen aus anderen Schriftstellern zu basiren, so werden wir uns beständig bewusst bleiben müssen, wie viel wir dabei einerseits etwa von den Eindrücken abhängen, welche gerade die durch Zufall in unsere Hände gespielten Trümmer jener „im Sturme der Jahrtausende" untergegangenen Literatur hervorzurufen geeignet sind, andrerseits auf die, mit der Wahrheit an sich durchaus nicht identischen, vielleicht aber eine weitreichende Autorität besitzenden Urtheile früherer Kritiker und Aesthetiker Rücksicht zu nehmen haben. Solch vorsichtiges Prüfen und Abwägen wird den doppelten Vortheil bieten, dass wir uns ebensowohl hüten, auf Grund vereinzelter, möglicherweise zufälliger und äusserlicher Beobachtungen zu weitgehende Schlussfolgerungen

zu ziehen, als wir uns hinwiederum durch die Macht der Tradition und Autorität nicht verleiten lassen, das gewohnheitsmässig als trefflich Anerkannte auch in allen Stücken unübertrefflich, das im Vergleich zu Jenem minder Gelobte, vielleicht gar Getadelte selbstverständlich schwach oder misslungen zu finden, auf keinen Fall aber, einem alten Vorurtheile zu Liebe eine ganze Wahrheit mit halben, schielenden Ausdrücken zu umgehen. Leider ist diese so wenig neue Vorschrift noch keineswegs zu allgemeiner Geltung gelangt, und es darf sich zum Beispiel Einer, der ein sophokleisches Stück geradezu tadelt, auf heftige Angriffe von vielen Seiten her gefasst machen, weniger vielleicht, weil die von ihm aufgestellten Ansichten durchaus unhaltbar oder verwerflich wären, als vielmehr, weil er sich erdreistet, an einem Meister wie Sophokles überhaupt nicht Alles schön und vortrefflich zu finden.

Wenn wir dem ausgesprochenen Grundsatze getreu verfahren, werden wir zwar mancher Gegnerschaft nicht entgehen können, mancher geschätzten Autorität entgegentreten, ja vielleicht sogar constatiren müssen, dass die älteste derselben, Aristoteles, in gar vielen und wichtigen Fragen für uns nichts weniger als massgebend ist, vielleicht werden wir aber auch auf demselben Wege entdecken, dass wir die Feststellung des künstlerischen Werthes der antiken Tragödie, ihres Höhepunktes und ihres Niedergangs, weder ausschliesslich aus den uns vorliegenden Ueberresten, noch in hervorragender Weise aus den Angaben und Urtheilen der Schriftsteller gewinnen können, sondern dass jene Blüthe und jenes Hinwelken sich im Wesentlichen nur an inneren Erscheinungen und Ursachen nachweisen lässt.

Zunächst gilt es für ein objectives Urtheil feste Grundlagen zu gewinnen. Wie nun in der Entwickelung jedes Organismus nirgend ein eigentlich feststehender Punkt gefunden wird, sondern sich Glied um Glied an eine fort-

laufende Kette reiht, so ist es auch hinsichtlich der Entwickelungsgeschichte der griechischen Tragödie ganz besonders schwer zu sagen, hier oder da habe sie ihren inneren Ausbau vollendet, da oder dort gipfele ihre Productivität, habe ihre Idee eine allseitig entsprechende Verwirklichung erreicht. Ein Blick auf die ersten Anfänge der tragischen Kunst bei den Griechen und die dabei thätigen Factoren wird, unserem Zwecke gemäss, genügen, den Ausgangspunkt für die Gewinnung einer vorurtheilsfreien Auffassung dieser wie im Grunde aller Kunst zu finden, woran sich sodann im Verlaufe unserer Darstellung ein gewisses abschliessendes Urtheil anknüpfen lässt.

Wie man das Zeitalter der Epik in gewissem Sinne die Periode der naiven Identität göttlicher und menschlicher Interessen, das der Lyrik die Periode der zu ihrem Rechte gelangenden Individualität nennen kann, so charakterisirt sich die Zeit der Dramendichtung durch den bewussten Gegensatz zwischen Mensch und Gottheit, unter welchen letzteren Begriff zuvörderst auch die Idee des Schicksals fällt. Um so auffälliger möchte in der zuletzt sich entwickelnden Kunstgattung die unmittelbare Darstellung göttlicher Wesen durch Schauspieler erscheinen. Doch liegt dies in der Natur der Sache begründet.

Die Kühnheit, mit welcher der bedeutsame Schritt von dem rein lyrischen Dithyrambus zu dem tragischen Chor und der dramatischen Action gethan ward, wäre überhaupt unerklärlich ohne die Vorstellung, dass diese Seite der Kunst nicht minder als z. B. auch die plastische mit ihrer Verkörperung der Götter zu schön menschlicher Gestalt aus dem Enthusiasmus in der strengsten Bedeutung des Wortes hervorging. Namentlich aber rechtfertigte der bacchische Enthusiasmus durch die ihm eigenthümliche ekstatische Natur und durch die zu dramatischen Nachahmungen geradezu herausfordernden Elemente des

Dionysoscultus diese „Vergottung“ des Menschen und ein Vermenschlichen der Gottheit, welches sonst als ein Frevel am Heiligsten wäre betrachtet worden. (Man vergleiche hierzu O. Müller, Gesch. d. gr. Lit. II, S. 25 ff. Ebendaselbst finden sich Beispiele von Darstellungen der Gottheiten an deren Festen durch Menschen, u. a. schöne Knaben, sogar Sclaven. Ueber den Dionysoscult siehe auch Preller, Gr. Myth. I, 519—564.) Es liegt der uns gestellten Aufgabe zu fern, auf den inneren Zusammenhang der orgiastischen Seite des Bacchusdienstes mit dem Wechsel des Naturlebens oder auf den Einfluss einzugehen, welchen die jenem zu Grunde liegenden Leiden des Dionysos gerade auf die Herausbildung der tragischen Idee ausgeübt haben; nur daran sei erinnert, dass die Uebertragung der Verfolgungen und Irrsale des Gottes auf Heroen, — nicht auf andere Gottheiten, da diese über den Wechsel des Schicksals erhaben gedacht wurden (O. Müller, a. a. O. S. 30), — schon frühzeitig, u. z. um die 45. Olympiade, stattgefunden haben muss. Der einmal eingeschlagenen Richtung gemäss bildeten denn auch in der Folgezeit fast ausschliesslich, natürlich abgesehen von den deis ex machina, Helden der Sage die Personen der Tragödie, nicht Menschen der Geschichte; und wenn gerade in der ältesten Zeit der Tragik die Einführung der letzteren vereinzelt versucht wurde, so musste dies als ein besonderes Wagniss angesehen werden, welches zudem, theilweise aus anderen Ursachen, wenig Anklang fand, infolgedessen die sogenannte historische Tragödie unentwickelt blieb. Doch hiervon wird später ausführlicher die Rede sein. Die Bühne war sonach von Haus aus nichts anderes als ein heiliger Tempel und die Aufführungen eine besondere Art Gottesdienst.

Und doch erhielt die Dramatik ihre eigenthümliche Gestaltung von anderswoher.

Die Factoren, welche diese specifische Kunstform

hervortrieben, waren, wie auf anderen Gebieten, auch hier die Lust am selbstschöpferischen Gestalten und die naive Freude am Schauen. Nicht anders erklärt auch Aristoteles im 4. Capitel seiner Poetik den Ursprung der Dichtkunst überhaupt und des Dramas insbesondere als einen dem Menschen angeborenen Trieb zu nachahmender Darstellung, zu welchem sich die Freude an den Erzeugnissen solcher Nachahmung gesellt. Aus diesen beiden Factoren erklärt sich im Grunde alle Kunst, soweit es sich um ihre vielgestaltige Production handelt. Die Ideen dessen, was schön und erhaben erscheint, drängen zu sinnlich concreter Darstellung, die Vertiefung und Veredelung des Geschmackes in der Behandlung jener begründet den Ruhm des Künstlers. Uebel freilich verhält sich die Sache, wenn die Befriedigung der Schaulust allein massgebend wird, und der Geschmack des Publikums sich über diese niedere Sphäre nicht erhebt oder zu ihr herabsinkt, es ist der Tod der wahren Kunst, in welcher der Geschmack der rechten Künstler die Menge leiten, die verständnissvolle Freude am wahrhaft Schönen Ziel sein soll. Auf diese rein ästhetische Bedeutung der Kunst kann nicht oft und nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. So mögen denn immerhin die Anfänge der tragischen Muse (ebenso wie der komischen) ihren Anstoss von der Gottesverehrung erhalten haben: so eng sie mit dieser zusammenhängen, es wäre dennoch eine irrige Annahme, dem Drama einen besonderen, religiösen oder ethischen Zweck unterzuschieben, also anzunehmen, dasselbe habe behufs einer wirksameren Verbreitung von Religiosität und Sittlichkeit, denn beides lässt sich hier nicht trennen. gerade diese bestimmte Gestaltung erhalten. Es diente mittelbar den angegebenen Zwecken, insofern seine Sujets einen sittlichen Gehalt hatten, den aber besassen sie, als Gegenstand wahrer Kunst, von Natur, weil eben das wahrhaft Schöne ohne das wahrhaft Gute nicht gedacht werden

kann; einen eigentlichen Zweck, d. i. eine vorbedachte Zweckmässigkeit hat die Kunst überhaupt nicht, hatte also auch die antike Kunst nicht, wenn anders sie eine solche war. Darum verfiel auch die Tragik später nicht etwa deshalb, weil sie sich von ihrer gottesdienstlichen oder moralischen Bestimmung entfernt hätte, denn eine solche besass sie eben nicht, sondern weil, ausser anderen Ursachen, ihr die ethische Basis verloren ging, ohne welche kein wahres Kunstwerk zu denken ist. Doch dies gehört in einen späteren Theil unserer Untersuchung.

Aus einer gottesdienstlichen Feier also immerhin entwickelte sich, von allen Fesseln nüchterner Zweckmässigkeit frühe sich befreiend, als organisches Gebilde die tragische Kunst. Hochbegabte, begeisterte Dichter verliehen ihr eine eigenartige, in sich immer vollkommener werdende Gestaltung, von dem Chore sonderte sich der Schauspieler, von dem lyrischen Stimmungsbilde die noch fast epische, nur durch ihre Unmittelbarkeit lebhafter wirkende Erzählung, die Berichte gliederten sich in Abschnitte, wodurch ein Verlauf der Handlung entstand, der Darsteller wechselte Maske und Costüm, um diesen Verlauf zugleich vom Standpunkte verschiedener Personen darzulegen, damit gewann man die dramatischen Charaktere. Uns ist von der dramaturgischen Thätigkeit eines Thespis, Chörilos, Pratinas, Phrynichos viel zu wenig bekannt, als dass wir auf die Beschaffenheit und den künstlerischen Werth ihrer Dichtungen genauer einzugehen vermöchten. Dem Suidas zufolge schrieb Pratinas bereits 60 Stücke, darunter 32 Satyrspiele, und Chörilos errang nach demselben Berichterstatter 13 Siege. Das Letztere lässt, wenn es richtig ist, auf eine ziemlich frühzeitige Einführung der theatralischen Wettkämpfe schliessen. Durch die Erweiterung einer einfachen Handlung zu einer dreifachen, gewissermassen drei grossen Acten, gelangte man (nach Welcker) zur sogenannten Trilogie, als deren

Erfinder man wohl nicht den Phrynichos, sondern Aeschylos zu betrachten hat. Ueberhaupt kann vor diesem „Vater der Tragödie“ vom Drama im engeren und eigentlichsten Sinne noch kaum die Rede sein. Bis dahin war es im Wesentlichen doch wohl nur eine dramatisirte Lyrik, da z. B. die „Einnahme von Milet“ des Phrynichos mit dem Bericht der Niederlage gleich begann, ein wirklicher Fortschritt der Handlung gar nicht möglich war. Diese beschränkte sich dann vielleicht auf eine mehrmalige, etwa dreifache Beleuchtung desselben Factums von verschiedenen Standpunkten aus, wohingegen schon das an dramatischer Handlung ärmste Stück des Aeschylos, die „Perser“, in der am persischen Hofe herrschenden Besorgniss, in der Rathsversammlung, dem Todtenorakel, der eintreffenden Kunde aus Griechenland und der Klage, in welche der heimkehrende Xerxes einstimmt, eine fortschreitende Action offenbar enthält. (Vgl. G. Droysen, Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie.) Ihren ausgeprägten Charakter erhält die dramatische Kunst überhaupt insofern erst durch Aeschylos, als ausser der Einschränkung der lyrischen Partien und der Verlegung des Schwerpunktes auf den Dialog ein zweiter Schauspieler creirt wurde, eine viel wichtigere und natürlich auch genialere Neuerung, als die spätere Hinzunahme des dritten durch Sophokles, umsomehr als ja auch der Chor, beziehentlich Chorführer schon früher in den Dialog eingreifen konnte, und dieser letztere wiederum zu allen Zeiten vorwiegend nur je zwei Personen in Anspruch nahm, eine fortlaufende Wechselrede zwischen allen vermieden wurde. Also erst seitdem zwei Schauspieler neben einander auf der Bühne agirten, war eine wirkliche Handlung auf derselben möglich.

Für den Inhalt dieser Handlung blieb, nachdem die Person des Helden vom Dionysos parallelisirend auf irgendwelche hervorragende Personen der Sage übertragen

worden war, im Grossen und Ganzen nur die Vorschrift bestehen, ein grosses Leiden zur Darstellung zu bringen, gleichviel ob dasselbe als vom Schicksale über einen Unglücklichen verhängt oder als durch eine schwere Verschuldung heraufbeschworen erschien. Fragen wir also nach dem Begriff der Tragödie im Sinne der ältesten tragischen Dichter und ihres zeitgenössischen Publikums, so ergibt sich mit Bestimmtheit nur soviel, dass der Dichter überhaupt eine grosse, erschütternde Handlung zur ergreifenden Darstellung bringen wollte, welcher das überlegene, oft unergründliche Walten der Götter mit besonderer Vorliebe zur Grundlage gegeben wurde.

Sollte nun die Dichtung auf die Hörer den Eindruck eines Kunstwerkes machen, sollte sie der ihrem Wesen anhängenden Bestimmung genügen, bei aller Erschütterung des Gemüthes doch jene eigengeartete, so zu sagen in Schauer gebadete Lust hervorzubringen, so musste sich das Ganze nothwendig als einheitlich und in sich abgeschlossen darstellen. Erst wenn der darin ausgesprochene Gedanke zum harmonischen Ausdrucke gelangte, befriedigte jenes. Man könnte einwenden: Woher wissen wir denn, was einen Athener des sechsten oder fünften Jahrhunderts v. Chr. befriedigte? Wer sagt uns, dass derselbe sich nicht vielleicht eine ganz abweichende Vorstellung von dem machte, was wir befriedigend nennen? Darauf ist zunächst zu erwiedern: In den übrigen Künsten, bei deren Erzeugnissen sich der Geschmack der Alten uns handgreiflich darthut, befinden wir uns mit demselben in voller Uebereinstimmung, ja wir haben den unsern im Wesentlichen nach den von ihnen gegebenen Vorbildern entwickelt. Und in dieser einen Richtung sollten wir ihre Intentionen verkennen, hier allein sollten wir in unser Verständniss so grosses Misstrauen setzen? Die Grundsätze, auf welchen alle und jede Kunst beruht,

müssen doch nothwendig auch allgemeine Anwendung finden. Eine andere Frage ist die, ob diese Grundsätze jedem Zeitalter gleich bewusst gewesen, ob es nicht Zeiten gegeben, wo man anders, d. h. dem Wesen der wahren Kunst minder entsprechend geurtheilt habe. Solche Geschmacksunvollkommenheiten und Geschmacksverschlechterungen lassen sich in der That häufig genug wahrnehmen. Aber da stehen wir vor der verhängnissvollen Frage, ob der Geschmack, welcher einen aeschylischen Prometheus, eine Orestie hervorbrachte und feierte, ein unvollkommener, ein unseren Grundanschauungen von der Tragödie zuwiderlaufender gewesen sein könne. Nein, wenn wir in solchen Werken die Bedingungen wirklich *erfüllt* sehen, welche a priori an die Kunst zu stellen sind, wenn dieselben zugleich den allgemeinsten Beifall ernteten, so sind wir auch berechtigt mit Zuversicht darauf zu schliessen, dass man sie nicht zufällig erfüllt, sondern mit *Bewusstsein* zu erfüllen gestrebt habe. Befriedigen aber konnten dann auch die Zeit- und Gesinnungsgenossen eines Aeschylos nur, was, *innerlich wahr und übereinstimmend*, geeignet war die *Vorstellung einer zweckmässigen und vernünftigen Welteinrichtung hervorzubringen.* Genug also, dass jene Befriedigung oder sagen wir lieber jene *poetische Gerechtigkeit* in den ältesten uns erhaltenen Tragödien ganz unzweifelhaft angestrebt, beziehentlich erreicht ist. Dass hier die antike Tragödie das Walten der über Recht und Pflicht wachenden, der strafenden und rächenden Götter direct in die Handlung hereinzog, während unsere moderne das specifisch Religiöse principiell von der Bühne ausschliesst, ändert durchaus nichts an der Identität der gestellten Forderung, sondern ist nur eine Verschiedenheit in der Modalität. Haben wir doch im Aeschylos hier den *rein menschlichen* Standpunkt vor uns, eine Befriedigung auf der Basis einer sittlich ge-

läuterten Weltanschauung nach den Forderungen der allgemeinen — poetischen — Gerechtigkeit, nichts mehr und nichts minder.

Haben wir uns zunächst mit der ganz allgemein gehaltenen Begriffsbestimmung dessen, was man von Anfang an unter Tragik verstand, begnügt, so werden wir alsbald erkennen, wie der denkende und schaffende Dichtergeist die Sphäre seiner Kunst nothwendig enger und enger zog. Freilich nicht nach irgend welchen von aussen kommenden Gesetzen. Denn je unmittelbarer jene Dichtungen aus dem innersten Drange einer begeisterten Phantasie entsprangen, um so weniger wird ihren Schöpfern eine streng philosophische Definition ihrer Thätigkeit in's Bewusstsein getreten, die theoretische Begrenzung der speciell tragischen Wirkungen völlig klar geworden sein. Oder kurz gesagt, sie schufen in dem echt künstlerischen Sinne, dem das Dichten Bedürfniss, alle weitere Reflexion etwas Unbekanntes oder doch ohne Belang war. Sie schufen nicht nach erlernten Kunstregeln. Damit meinen wir natürlich solche, die sich auf Stoff und Inhalt, auf die inneren Gesetze der Tragik beziehen und wohl zu unterscheiden sind von den rein technischen, worin man im Gegentheil innerhalb der Sippschaften der Meister strengen Vorschriften zu folgen gewohnt war. Frei von jenen trafen sie mit glücklichem Instinkte in ihren besten Werken das Richtige, sie stellten bedeutende Menschen, welchen sie die höchste innere Wahrheit des Charakters und den hinreissendsten Ausdruck der Empfindung verliehen, in einer bedeutenden, verhängnissvollen Action dar, die der erhabene Geist einer wissenden und waltenden Gottheit durchdrang, beherrschte, richtete. Aus einem Kreis von Sagen, deren Inhalt der Gegenwart schon mehr und mehr fremdartig, deren Glaubwürdigkeit bereits da und dort angezweifelt wurde, holten sie die Stoffe für lebenswarme und lebenswahre Bilder; das vielfach

spröde und unlogische Material, das aus nichts weniger als ethischen Principien, vielmehr aus der naturwüchsigen Einbildungskraft eines stark realistisch und doch eminent poetisch angelegten Volkes hervorgewuchert war, durchgeistigten sie mit einer Fülle tiefer Ideen, welche den Menschen erst wahrhaft zu einem sittlichen Wesen erheben und in die gesammte Weltordnung bis zu einem gewissen Grade Klarheit und Logik bringen konnten; sie stellten jenen inneren Zusammenhang zwischen dem einfach vorliegenden Ereigniss und den innersten Motiven seines Urhebers her, wodurch jenem das Zufällige und Widersinnige genommen, diesem das klare Urtheil über seine Verhältnisse und die Freiheit der Selbstbestimmung verliehen wurde. Auf diese Weise wurden die zur Darstellung gebrachten Lebensbilder erst eines sinnvollen Gedankeninhaltes theilhaftig, und die vorgeführten Handlungen und Geschehnisse bildeten jetzt nicht mehr eine Kette von unbegriffenen Zufälligkeiten, sondern sie erschienen als nach bestimmten Plänen und Zwecken hervorgerufen und sich folgernd aus einer inneren Nothwendigkeit. Daraus aber entwickelte sich von selbst der Begriff der Verantwortlichkeit und also auch derjenige der tragischen Schuld.

Es wäre ein verfehltes Unternehmen, die Intentionen der grossen Tragiker in ein bestimmtes System bringen zu wollen, in welches sie ihre Geistesproducte gleichsam eingekapselt hätten. Darauf weist schon Platner hin, wenn er (Idee der Gerechtigkeit bei Aeschylos und Sophokles, S. 12) sagt: „Hierbei ist das nicht ausser Acht zu lassen, dass in den Tragikern kein bestimmtes Dogma, kein eigentliches System gesucht werden kann.“ Und später (a. a. O. S. 86): „Eine eigentliche Theorie, welche überhaupt in einem Kunstwerk nicht gesucht werden darf, lässt sich aus den Trauerspielen des Aeschylos und Sophokles nicht entwickeln.“ So ist es. Die Theorie

folgt auch hier der vorausgegangenen Praxis, und das Definiren und Schematisiren ist zumeist das prosaische Geschäft der Epigonen.

Wenn wir berücksichtigen, dass die griechische Volksreligion selbst zu keiner Zeit die Form eines abgeschlossenen Dogmas angenommen und dass hinsichtlich der Auffassung des Wirkungsbereiches der Götter und ihres Verhältnisses zu den Schicksalswendungen der Menschen, im Ganzen wie im Einzelnen, nachweisbar theils nicht völlig klare, theils schwankende Vorstellungen geherrscht haben, so müssen wir uns von vorn herein der Vorsicht bewusst werden, welche bei einigermassen auf das Speciellere eingehender Normirung jener religiösen Begriffe auf Grund literarischer Zeugnisse von verschiedenem Werthe und aus verschiedener Zeit geboten ist. Auf das Bedenkliche einer einheitlichen Schematisirung des hellenischen Volksglaubens, zumal in der aprioristisch verfahrenden, nach dem Massstab einer christlichen Dogmatik angelegten Weise Nägelsbach's (Nachhomerische Theologie des griechischen Volksglaubens bis auf Alexander, Nürnberg 1857), hat schon der der Wissenschaft zu früh entrissene Gustav Dronke in seinem trefflichen Aufsatze „Die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Aeschylos und Sophokles" (Fleckeis. Jahrb. 4. Supplementband, S. 1 ff.) mit Recht hingewiesen. Leichter schon möchte es erscheinen, die religiös-ethische Richtung eines einzelnen Dichters, wie Aeschylos, Sophokles oder Euripides, genau zu fixiren, von deren Werken uns zur Feststellung jener allenfalls genügende Reste erhalten sind. Allein ohne gerade hier die Frage in den Vordergrund zu stellen, ob nicht auch sie in einem langen, erfahrungsreichen Leben ihre Anschauungen mannigfach modificirt haben dürften (man denke nur an unsre eignen Classiker), — und wer gibt uns die sichere Reihenfolge ihrer Dramen? — vor Allem sind doch eine ganze

Anzahl Umstände in Betracht zu ziehen, nach deren richtiger Abschätzung erst sich aus dem vorliegenden Material ein der Wahrheit möglichst nahekommendes Facit ziehen lässt.

Solcher Umstände sind im Wesentlichen fünf.

Zunächst die Sprödigkeit der Mythen selbst. Der dramatische Dichter hatte den Stoff für seine Tragödien aus den vorhandenen Sagenkreisen zu entlehnen; bekanntlich aber waren jene Erzählungen von Göttern und Heroen keineswegs auf dem Wege ethisirender Reflexion entstanden, enthielten vielmehr, als Ausgeburten einer kindlich schöpferischen Phantasie aus der Zeit eines naiv drastischen Naturlebens, viele Elemente, die einem fortgeschritteneren Jahrhundert unlogisch, rechtswidrig, anstössig erscheinen mussten. Ein Lyriker, wie Pindar, konnte gegen solche Bestandtheile der Mythen, die den Vorstellungen von Recht und guter Sitte zuwiderliefen, eifern, wenngleich auch er dem Schicksal nicht ganz entging, darum bekämpft und verkannt zu werden: der Dramatiker musste wohl oder übel den Mythus in Kauf nehmen und zusehen, wie weit er den Mangel an vernünftigem Zusammenhang und moralischem Gehalte durch Unterschieben tieferer Ideen und Herstellung einer logischen Verbindung und Gruppirung der Fabel zu ersetzen im Stande sei. Allerdings war ihm in der Behandlung des vorliegenden Stoffes eine gewisse Freiheit nicht nur gestattet, sondern sogar geboten, allein man würde irren, wollte man dieser Freiheit einen weiten Spielraum zugestehen. (Aristoteles Poetik Kap. 14: *τοὺς μὲνοῦν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν . . αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.*) Auf jeden Fall blieben nicht selten gewisse Sprödigkeiten des Stoffes, welche auf keine Weise ganz beseitigt werden konnten, während gerade der nämliche Stoff durch anderweite Vorzüge zu dramatischer Verwerthung besonders geeignet erschien.

Ein zweiter zu erwägender Umstand war die gebotene Rücksichtnahme auf den moralischen und intellectuellen Gesichtskreis der Zuhörerschaft. Der Tragiker hatte sich bei der ethischen Vertiefung seiner Charaktere und Handlungen, welche mitunter der landläufigen Auffassungsweise stracks zuwider lief, häufiger sie nicht unwesentlich modificirte, vor allzuhohen Anforderungen an die Verständnissfähigkeit seines Publikums zu hüten, dessen Geneigtheit, sich der abweichenden Auffassung des Dichters zu accommodiren, überdies bisweilen sehr in Frage stand. Diese Schwierigkeit musste sich naturgemäss steigern, in je schrofferen Gegensatz die rationalisirende Philosophie und der Volksglaube zu einander traten. Gewisse Concessionen an den einen oder anderen Theil waren da, wenn nicht unbedingt geboten, doch natürlich und begreiflich.

Drittens und viertens darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass das Alterthum einerseits gewisse Begriffe und Vorstellungen, die uns selbstverständlich und schier unerlässlich erscheinen, gar nicht kannte, andere wieder besass, die von den unseren grundsätzlich abweichen. Wir müssen uns hier mit der Andeutung des Nothwendigsten und Nächstliegenden begnügen. Zu den ersteren sind natürlich zu zählen der Begriff der Unsterblichkeit im christlichen Sinne und der daran sich unmittelbar anknüpfende Hinweis auf ein Jenseits. Es bedarf wohl keines Beweises, dass die Vorstellungen von der Unterwelt mit ihren Strafen u. s. w. damit gar nichts zu thun haben. Ueberflüssig könnte es überhaupt erscheinen, auf jene der hellenischen Volksreligion fremden Begriffe hinzudeuten, lehrte nicht die Erfahrung, dass unsere Gelehrten die Tragweite jenes Mangels nicht überall genügend gewürdigt haben, so z. B. bei der Abschätzung des Selbstmordes. Dagegen werden wir später Gelegenheit finden, die Bedeutung, welche das Jenseits gerade

für die Tragödie hat, auf ihr richtiges Mass zu beschränken. Von grösserer Wichtigkeit für diese ist das Fehlen des Einheitsbegriffes für die gesammte Menschheit, insofern der schroffe Gegensatz zwischen Hellenen- und Barbarenthum und die Annahme einer bevorzugten Stellung des ersteren eine ganze Reihe von den unseren abweichender Vorstellungen hervorrief (vgl. E. Müller, Neue Jahrb. Bd. 81, S. 173 gegen Nägelsbach, Nachh. Theol.). Von diesen letzteren überhaupt, zu welchen insbesondere die specifisch griechischen Ansichten über das Schicksal, die menschlichen Leiden und Prüfungen, über Liebe, Hass und Rache im socialen und politischen Sinne gehören, wird bei der Besprechung der Tragiker die Rede sein.

Für jetzt genüge es, nur noch den fünften Punkt vorläufig anzudeuten, dessen Berücksichtigung bei Feststellung der religiös-ethischen Grundsätze jener nicht umgangen werden darf. Es ist dies die heikle Frage, was wir in ihren Dichtungen als die eigene Ansicht des Autors, was als nur einseitige und subjective Aeusserung der Person im Stücke anzusehen haben. Die Entscheidung dieser Frage hängt begreiflicherweise von der Beschaffenheit jeder einzelnen Stelle ab und kann mitunter nur instinctive, beziehentlich auf divinatorischem Wege gefunden werden. Im Allgemeinen aber lässt sich doch der Grundsatz aufstellen, dass in vielen Fällen schon die Person, welcher ein in dem gedachten Sinne charakteristischer Ausspruch in den Mund gelegt wird, z. B. ob diese der Chor ist oder der vom Pathos ergriffene Held oder der Gegenspieler, in anderen wieder die einfache Thatsache, dass der Dichter eine gewisse Thatsache, einen Zweifel, eine Behauptung überhaupt anbringt, respective anregt, dem zu bildenden Urtheil den rechten Weg zeigt. In letzterer Beziehung sind die Dramen des Euripides am lehrreichsten.

Abgesehen von den besprochenen fünf Punkten kann ferner für die Beurtheilung der Tragödien auch die Frage Wichtigkeit erlangen, inwiefern dem Dichter etwa bestimmte andere, als rein dichterische Absichten vorgeschwebt haben. Diese könnten vorwiegend nur entweder religiöse oder politische gewesen sein. Es handelt sich hierbei nicht um die bereits abgethane Frage, ob der tragischen oder irgend welcher andern Kunst ein Zweck überhaupt untergelegt werden dürfe, sondern um den einzelnen Fall des einzelnen Tragikers. Denn es ist recht wohl denkbar, dass in diesem oder jenem Stücke die Darlegung eines religiösen oder politischen Gedankens in hervorragender Weise geplant war, und es kommt dann einzig und allein darauf an, wie gross der Einfluss dieses Gedankens auf die Gestalt und das Wesen der Dichtung war. Sobald derselbe massgebend und absichtsvoll zu Tage tritt, ja vielleicht gar schon bei der Wahl des Stoffes entschied, haben wir es natürlich mit keinem Kunstwerke, sondern mit einem Tendenzstücke zu thun. Wo er dagegen dergestalt mit dem künstlerisch gestalteten Stoffe zusammenhängt, dass er gleichsam von selbst und unerzwungen aus dem Inhalte, aus der einzelnen Stelle hervorspringt, kann er mitunter seine volle Berechtigung besitzen. Denn warum sollten Fragen aus den zwei beregten Gebieten einer Erörterung im Dichtwerke nicht theilhaft werden dürfen, wenn sie nur an sich in höherem künstlerischen Sinne gefasst und behandelt sind? Wir müssen also von dem unkünstlerischen Tendenzstück, wie es uns in der späteren Dramenliteratur begegnen wird, diejenigen Stücke oder Stellen classischer Tragödien unterscheiden, welche in der eben bezeichneten Weise eine besondere Absicht des Dichters verrathen. Ihren Grund finden dieselben in der Frömmigkeit und Vaterlandsliebe des letzteren, und namentlich waren politische Anspielungen und Parallelen den im vollpulsirenden Staatsleben stehenden Athenern

Gegenstand besonderer Vorliebe. Allein man würde ein entschiedenes Unrecht begehen, wollte man in der Art, wie es Adolf Schöll in seinem Leben des Sophokles thut, ohne allen positiven Anhalt aus blossen Anklängen und Aehnlichkeiten in den Stücken der alten Meister und also namentlich auch des Sophokles überall politische Vorgänge und Personen wittern und die Tragödien dadurch zu tendenziösen, etwa gar Parteizwecken dienenden Agitationsmitteln herabwürdigen. Tendenz, u. z. tendenziöse Parodie war Sache der alten Komödie, die Tragik war sich ihrer rein künstlerischen Aufgabe zu gut bewusst, um sich zur Dienerin der Politik zu machen, und wenn unsre griechischen Meister wohl da oder dort einmal die Zungenfertigkeit und Sophistik der Demagogen geisseln (wie Philoktet 108 ff., 386 ff.), oder das Verhältniss zu einem Nachbarstaate andeuten (vgl. Oed. Kol. 420 und einige Stellen im Aias), ja selbst wenn sie, wie Aeschylos in seinen Eumeniden, eine altehrwürdige Staatseinrichtung mit Hülfe der Poesie vertheidigen, so darf man dies nicht Tendenz nennen, weil der rein dichterische Zweck dadurch nicht beeinträchtigt wird, sondern lediglich aus patriotischem Sinne hervorgegangene Beziehungen auf allgemeine Zustände und Fragen. (Vgl. hierzu Braitenberg, die histor. Anspielungen in den Trag. des Soph. Progr. Prag-Neustadt 1881.) Insofern also eine grössere, künstlerisch nicht zu billigende Bedeutung heterogener Ingredienzien in den Werken des Aeschylos und Sophokles nicht wahrzunehmen ist, werden wir auf jene im Weiteren auch keine Rücksicht nehmen, diese vielmehr auf Euripides versparen.

Eine gerechte Würdigung der antiken Tragödie ist endlich auch von der Entscheidung einer ebenso schwer zu beantwortenden, als schwer wiegenden Frage abhängig, welche sich auf die Compositionsweise der Tragiker bezieht und als Trilogiefrage bezeichnet zu werden pflegt. Wir

stehen da vor einem Problem, welches, so lange nicht neues Beweismaterial beigebracht wird, sich schwerlich endgültig wird lösen lassen. Was uns betrifft, so werden wir in Anbetracht der Bedeutung und Tragweite der Sache nicht umhin können, unsern Standpunkt, ohne auf das Speciellere einzugehen, in kurzen Worten zu normiren, verweisen jedoch auf den diesem Buche beigefügten Anhang I, woselbst sich für diejenigen unserer Leser, welche der Frage näher stehen oder zu treten wünschen, eine kurze Zusammenstellung des Wichtigsten, was über diesen Gegenstand bisher geschrieben worden, sowie eine etwas tiefere Begründung der von uns gewonnenen Ansichten vorfindet.

Als unumstössliche Thatsache steht es fest, dass an den Dionysosfesten zu Athen jedesmal drei tragische Dichter mit je vier Stücken, von denen das letzte ein Satyrspiel zu sein pflegte, gegen einander kämpften. Diese Einrichtung hat schon vor Aeschylos bestanden, wennschon sich wohl annehmen lässt, dass auch hier erst mit ihm eine festere und geschlossenere Ordnung in der Behandlung der einzelnen Theile einer solchen tetralogischen Aufführuag eingetreten ist. Aus den Mitgliedern des Gemeinderathes gewählte, nach vollendetem Wettkampfe durch's Loos bestimmte Preisrichter ertheilten sodann einen ersten und einen zweiten Preis, der dritte Tragiker war infolgedessen absolut unterlegen. Sowohl Belege aus Schriftstellern (z. B. Diogenes Laërtius 3, 56, Plutarch Perikles 5, Scholiast Arist. Frösche 1155, Thesmoph. 142 u. s. w.), als vereinzelt erhaltene Angaben über Aufführungen stützen jene Einrichtung, welche staatlich geschützt war (Demosth. Orat. 4, p. 50), als eine allgemeine und lange unverändert beibehaltene. Auch Aristoteles scheint auf sie hinzudeuten, wenn er (Poetik, Cap. 24) von der „Anzahl der zu einer Vorstellung bestimmten Tragödien“ redet. Nach der historischen Ueber-

sicht nachweisbarer Tetralogien, wie sie Schöll (Tetral. S. 80 ff.) aufstellt, würden, unter Ausschluss der unsicheren Tetralogie des Phrynichos, folgende Aufführungen sich constatiren lassen:

472 Aeschylos: Phineus, Perser, Glaukos, Prometheus Satyr.
467 Aeschylos: Laios, Oedipus, Septem, Sphinx Sat.
Aristias: ....os, Perseus, Tantalos, Ringer Sat.
Polyphradmon: Lykurgia.
458 Aeschylos: Agamemnon, Choephoren, Eumeniden, Proteus Sat.
438 Euripides: Kressae, Alkmeon in Psophis, Telephos, Alkestis.
431 Euripides: Medea, Philoktet, Diktys, Schnitter Sat.
429 Philokles: Pandionis.
415 Xenokles: Oedipus, Lykaon, Bacchen, Athamas Sat.
Euripides: Alexandros, Palamedes, Troades, Sisyphos Sat.
412 Euripides: Helena, Andromeda, ... (?)
405 Euripides minor: Iphig. Aulid., Alkmeon in Korinth, Bacchen ...
Meletos: Oedipodia.

Daraus ergibt sich die Beibehaltung tetralogischer Aufführungen während des ganzen fünften Jahrhunderts, wie zugleich auch als nothwendige Consequenz, dass die mit den angeführten Dichtern um den Preis ringenden Rivalen gleichfalls tetralogisch gekämpft haben, sei es nun, dass die von einem Jeden zur Darstellung gebrachten Dramen in einem bestimmten Fabelzusammenhange gestanden, wie dies beispielsweise bei der aeschylischen Orestie der Fall ist, oder nach Belieben des Dichters verschiedenen Sagen- oder Fabelkreisen entlehnt waren, wie wir es bei desselben Dichters sogenannter Persertrilogie wahrnehmen. Diese Annahme, auf alle Tragiker des fünften Jahrhunderts und wohl auch darüber hinaus aus-

gedehnt, würde ebenso unbestreitbar als unbestritten dastehen, hätte nicht eine vereinzelte und späte Notiz des Suidas eine arge Störung und Verwirrung angerichtet. Diese Notiz besagt vom Sophokles, er habe damit den Anfang gemacht, an Stelle der Tetralogie Drama gegen Drama kämpfen zu lassen. Bei aller Wahrheitsliebe möchte man wirklich das Vorhandensein jener Suidasstelle bedauern, insofern durch den allzukurzen und -dunklen Ausdruck des Excerptors keine Klarheit über den wahren Sachverhalt, wohl aber eine weit aus einander gehende Meinungsverschiedenheit der Gelehrten, die sich bis zur Erbitterung steigerte, hervorgerufen wurde.

Thatsächlich lässt sich die Richtigkeit der fraglichen Notiz auf keine Weise und in keinem Sinne erweisen, und es bleibt nichts übrig, als sie für eine missverständliche Wiedergabe — Missverständnisse und Irrthümer passiren dem Suidas mehr — einer vielleicht richtigen, sicher aber anders lautenden Bemerkung eines älteren Schriftstellers zu erklären, will man anders ihr nicht jeden Grund und Boden entziehen. Freilich brachte, sich so mit der ganzen Sache abzufinden, gar Mancher nicht über sein philologisches Gewissen, und aus dem Bestreben, die Angabe des alten, immerhin so verdienstvollen Vielwissers zu retten, ging denn die irrthümliche Annahme hervor, Sophokles habe die Trilogie des Aeschylos aufgegeben und die Neuerung eingeführt, selbstständige Einzeldramen zu verfassen. Nun spricht zwar Suidas gar nicht von einer Trilogie, d. h. drei nach der Fabel zusammenhängenden Stücken, sondern von der Tetralógie, unter welcher nach dem Wortlaut der Stelle — „Drama gegen Drama, und nicht Tetralogie“ (gegen Tetralogie) — doch nur die Aufführung von vier Stücken verstanden werden kann (von der Vertheilung der Dramen auf vier Tage hier ganz zu schweigen), allein die Thatsache, dass uns von Sophokles keine einzige Didaskalie überliefert ist,

und dass die uns erhaltenen sieben Tragödien desselben unzweifelhaft Einzeldramen sind, bestärkte in der einmal gefassten und noch heute von Vielen getheilten Ansicht.

Es lässt sich aber weder bestreiten, dass Sophokles gleich allen seinen Zeitgenossen tetralogisch, d. h. mit drei Tragödien und einem Satyrspiel gekämpft hat, noch dass Aeschylos ebensogut schon Einzeldramen, will sagen drei selbstständige Tragödien aus verschiedenen Fabelkreisen aufgeführt hat. Von einer Neuerung des Sophokles ist also keine Rede und am allerwenigsten lässt sich eine solche aus den Worten des Suidas entnehmen. Im Princip vielmehr ist festzuhalten, dass Sophokles in ganz derselben Weise wie Aeschylos fortfuhr zu dichten und zu wettkämpfen. Ob er so oft wie sein Vorgänger die drei Tragödien aus einheitlichem Stoffe formte, also eine fortlaufende Handlung schuf, die wir allein Trilogie nennen, das ist eine ganz andere Frage, und diese wird uns später beschäftigen.

Viel weiter ging Adolf Schöll. Nicht zufrieden damit, die einheitliche Compositions- und Aufführungsweise für das ganze fünfte Jahrhundert constatirt zu haben, unternahm er es, einen strikten Zusammenhang der drei — ja zum Theil aller vier — Stücke sämmtlicher Tetralogien nicht nur zu behaupten, sondern auch nachzuweisen. Er stellte den Satz auf, dass zwischen den zu einer und derselben Aufführung bestimmten Stücken eine, wenn nicht durch die Fabel, so durch die leitende Idee gegebene Verknüpfung bestanden habe und setzte in Hinsicht darauf die Bezeichnungen Fabeltrilogie und Thementrilogie fest. Weit entfernt also, das Vorhandensein selbstständiger Tragödien, sei es bei Aeschylos oder Sophokles oder einem anderen zuzugeben, erklärte er es für eine höchst kunstwidrige Annahme, an der innigsten wechselseitigen Beziehung der

Stücke unter einander irgend zu zweifeln. Er behauptete vielmehr, dass die Bezeichnungen Trilogie, Tetralogie lediglich drei, beziehentlich vier zusammengehörige, d. h. eine innere Einheit bildende Dramen bedeuten könne, nicht eine entsprechende Anzahl zufällig an einander gereihter. Können wir ihm nun auch im Allgemeinen dies zugeben, so ist doch einmal nicht abzusehen, warum die Form der Verknüpfung gerade nur eine thematische gewesen sein könne, sodann aber muss auf die Schwierigkeit hingewiesen werden, bei der Mangelhaftigkeit der Unterlagen irgend etwas Positives hierüber herauszubringen, sowie auf das Fragliche des eventuellen Gewinnes überhaupt.

Schöll's Bemühungen, den leitenden Gedanken in einer Anzahl Tragödien des Sophokles und Euripides nachzuweisen und auf diese Weise einen tieferen künstlerischen Zusammenhang herzustellen, sind gewiss sehr geistreich und bekunden eine ungewöhnliche Vielseitigkeit des Wissens, zeigen aber auch vielfach ein höchst willkürliches und aprioristisches Verfahren. Wo Schöll die Handlung eines Stückes, und wäre dasselbe auch nur fragmentarisch bekannt, nicht einheitlich und abschliessend findet, postulirt er sofort und unbedingt andere, vorausgehende, fortsetzende, abrundende Dramen. Die Möglichkeit eines hie und da wohl auch erkennbaren Zusammenhanges leugnet z. B. selbst Welcker keineswegs, obgleich dieser im Uebrigen (vgl. Anhang I) mit dem Schöll'schen Verfahren nichts weniger als einverstanden ist; nur erklärt er den Versuch positiver Nachweise mit Recht für eine undankbare Aufgabe (Griech. Trag. 1572). Im Princip steht sophokleischen Trilogien gar nichts im Wege. Aber die Beweisführung ist zunächst ein gar schwieriges und bedenkliches Unterfangen.

Es liegen, abgesehen von den wenigen ganz er-

haltenen Stücken, zumeist nur Titel vor, die selbst zu einem nicht ganz geringen Theile unsicher oder nicht streng aus einander zu halten sind. Die vorhandenen Fragmente beschränken sich oft auf wenige Verse oder gar nur einzelne Wörter, diese sind aber nicht einmal als für den Gesammtinhalt charakteristische oder besonders markante zweckvoll ausgehoben, sondern in beliebiger andrer Absicht von Grammatikern, Scholiasten u. a. gelegentlich citirt, nur äusserst wenige gewähren einen sicheren Einblick auf Bau und Inhalt des betreffenden Dramas. Mit Witz und Geschick lässt sich wohl auf mehr oder minder plausible Weise eine ungefähre Handlung eruiren, mehr als dies nur selten. Es gibt Stoffe, die nach solchem Ergebniss auf einen trilogischen Zusammenhang hindeuten. Doch wie unsicher bleibt dergleichen meistens.

Wie viel schwerer ist es nun, unter mehreren Dramen, deren gleichzeitige Aufführung uns gemeldet wird, einen leitenden Gedanken aufzuweisen, der sie innerlich verknüpfte. Und noch dazu hat ein schliessliches Ergebniss doch nur einen recht fraglichen Werth für unsre ästhetischen Ansprüche. Denn erstens muss, wo keine Einheit der Fabel vorliegt, das einzelne Stück unter allen Umständen einen hohen Grad eigner Selbstständigkeit besitzen, trotz aller sonstigen Beziehungen auf andere, und zweitens hat eine abstracte Befassung von Dramengruppen unter philosophische oder moralische Oberbegriffe, ganz abgesehen von dem nur zu leicht Willkürlichen der Muthmassungen, etwas Nüchternes, Erkältendes an sich, was sich mit dem freien dichterischen Fluge schlecht verträgt und dem Ganzen leicht den Stempel vernunftmässig berechneter Absichtlichkeit aufdrückt. Anstatt, was ja Schöll's Absicht ist, das ästhetische Wohlgefallen an einer Dichtung zu erhöhen, dieser selbst grössere Tiefe zu verleihen, wird die Kunst zur Künstlichkeit, die

Phantasie zur Speculation gemacht. Lässt sich ein Arbeiten nach rhetorischem „Thema" bei einem Euripides schon eher annehmen, so dient das Aufspüren seiner Probleme dem Dichter doch keinesfalls zu erhöhtem Ruhme: des Sophokles ist ein solches Verfahren geradezu unwürdig. Was würde man sagen, wenn z. B. Jemand die „Antigone" und „Elektra", — angenommen, sie gehörten zu einer Tetralogie, — unter ein gemeinsames „Thema", wie etwa „Muster erfüllter Familienpflichten", bringen wollte! So schlimm ist es nun natürlich bei Schöll nicht. Aber eine Zusammenstellung verschiedener Mythen in eine Tetralogie nach einer Configuration abstracter Begriffe oder um gewisse Ansichten über Politik, Sittlichkeit, Fragen der Zeit durchzuführen oder von verschiedenen Standpunkten aus zu beleuchten (Welcker, Griech. Trag. II, 686), ist und bleibt ein ebenso nüchternes als unkünstlerisches Verfahren, ein für die Kunst sehr zweifelhafter Dienst.

Man braucht darum nicht jeden Zusammenhang überhaupt zu leugnen, noch, wie Schöll, von „bunter Jahrmarktswaare" zu reden. Es ist nicht nur glaublich, sondern sogar selbstverständlich, dass eine gewisse Gruppirung und wechselseitige Beziehung unter den Theilen einer Tetralogie stattgefunden hat, und fragt sich eben nur, ob wir diese noch zu erkennen vermögen und ob sie überhaupt, bei der unleugbaren Selbstständigkeit der einzelnen Stücke, für unsere Beurtheilung derselben von Belang ist. Kann sie doch einfach in Satz und Gegensatz, Contrast und Harmonie und Aehnlichem bestanden haben. In diesem Sinne urtheilt auch Welcker (a. a. O. 687): „Dass bei der Wahl der Gegenstände und ihrer Stellung unter einander, wenn auch nicht nothwendig, nicht immer, doch öfter Absicht gewaltet habe, dass man schickliche Gruppen zu bilden, dem ersten und dritten Stücke durch Uebereinstimmung

und Constrast in der äussern Erscheinung, dem Pathos, dem Charakter gewisser Scenen eine Beziehung auf einander zu geben und das mittlere Drama wieder in ein Verhältniss zu den beiden anderen zu setzen suchte, ist von dem Kunstsinne der Zeit und des Volkes zu erwarten.“ Eine solche einschränkende Auffassung jener Verbindung verträgt sich mit dem Schweigen der Schriftsteller über das Wesen der Tetralogie und der leichteren Auflösbarkeit des didaskalischen Verbandes, sie genügt durchaus dem, was wir über die tetralogische Verknüpfung der platonischen Dialoge durch Thrasyllos erfahren (vgl. hierüber Schöll, Tetral. S. 46 ff.), und rechtfertigt zur Genüge die Bezeichnung Tetralogie für die vier zu einer und derselben Aufführung vereinigten Dramen.

Muss also einerseits vor jeder willkürlichen und subjectiven Kritik, vor allem Phantasiren und Spielen mit unbekannten Grössen gewarnt werden, so brauchen wir uns andrerseits wenig über den Verlust zu betrüben, den wir auf solche Weise an etwaigen Belegen und Beispielen für diese oder jene Compositionsart eines Dichters erleiden. Das Princip und die Methode desselben dürften wir vielleicht anderswoher weit besser erkennen.

Wünschte man eine trilogische Verbindung im einzelnen Falle, und sie ist nachweislich nicht vorhanden, so geschieht jenes nur des Dichters wegen, dieses ist nur des Dichters eigner Schade, nämlich insofern er uns vielleicht weniger befriedigt. Es wäre alsdann ebenso verkehrt, die gemachten ungünstigen Beobachtungen zu unterdrücken, Mängel zu beschönigen oder gar als Vorzüge zu preisen, als es unlogisch ist, wegen der beobachteten Mängel eo ipso auf eine, nicht nachweisbare oder nachweislich nicht vorhandene, trilogische Form zurückzugreifen. Zwischen beiden Extremen bewegen sich die allermeisten Beurtheiler des Sophokles. Beim Euripides, obgleich sich die Sache dort bisweilen

nicht viel anders verhält, sind sie darin weniger skrupulös.

Es ist etwas ganz Anderes, nach den Grundsätzen des ästhetischen Geschmacks sich die künstlerische Composition in vollkommener Weise construiren, von dem Vorurtheile aus, als müsse ein grosser Dichter den höchsten ästhetischen Ansprüchen auch in allen Stücken nothwendig genügt haben, und etwas ganz Anderes, den Dichter einfach so zu nehmen, wie er sich uns gibt.

Viele, über gewisse andere Schönheiten des Tragikers entzückt, übertragen ihre hohe Meinung von diesen Dingen unbedenklich auf die Einheit und Geschlossenheit des dramatischen Planes, auf die Richtigkeit und befriedigende Durchführung der tragischen Idee. Ihnen ist Alles so, wie es ist, vollkommen.

Schöll kann dies, an und für sich betrachtet, nicht finden. Aber er geht bei seinen „ästhetischen Forderungen" doch immer stillschweigend von der Voraussetzung aus, dass die nach seiner Meinung vollkommenste Auffassung und Behandlung des Sujets nothwendig auch die des Dichters gewesen sei. Das ist ebenso falsch. Indem er glaubt, nur die Irrthümer Andrer zu widerlegen und den positiven Sachverhalt aufzuklären, sucht er im Grunde nichts als den Dichter vom Standpunkte der allgemeinen Aesthetik zu rechtfertigen.

Uns darf nur das thatsächlich Vorliegende zum Massstabe dienen. Haben wir dieses gründlich geprüft und es zeigt sich, nach gerechter Abschätzung aller coincidirenden Umstände, ein Mangel, eine Unvollkommenheit, ein Verstoss, ein Rückschritt, so werden wir dies vor das Forum objectiver ästhetischer Kritik ziehen, gleichviel, ob der Dichter Sophokles oder Euripides heisse. Wo aber viele Vorzüge andrer Art genug des unsterblichen Ruhmes verleihen, dürfen wir mit unserm Urtheil in Dingen, um

die es sich hier vorwiegend handelt, nicht hinterm Berge halten. Der wahrhaft grosse Dichter wird nicht in der rechten Weise bewundert, ja ihm geschieht Unrecht, wenn man, was an sich oder an Anderen gerügt werden würde, an ihm zu vertuschen sucht. Er darf umsomehr verlangen, mit gleichem Mass und nach strengen Grundsätzen gemessen zu werden, als dadurch seine wahre Ueberlegenheit erst recht zu Tage tritt, die durch Parteilichkeit nur verdunkelt erschiene.

Zweites Capitel.

Die Tragoedienstoffe des Aeschylos und Sophokles.

Um ein objectives Urtheil über die Kunst und die Intentionen eines Dichters zu erlangen, muss man sich von allen erlernten Regeln und dem Einflusse jeder anderseitigen Kritik möglichst zu befreien suchen und zuallererst das Kunstwerk selbst unmittelbar auf sich einwirken lassen. Gewöhnlich enthalten die auf solche Weise erzielten Eindrücke im Wesentlichen alle Bestandtheile richtiger Beurtheilung, nur zum Theil nicht völlig geklärt und mehr dem Gefühle bewusst. Erst dann trete die Verstandeskritik in Thätigkeit, um durch Vergleichen und Prüfen des reinen Gehaltes verwandte Erscheinungen zu gruppiren, Eigenartiges zu constatiren und den dichterischen Werth an den unveränderlichen Gesetzen der Kunst zu ermessen. Nichts aber erleichtert nach genauer Kenntnissnahme von der Dichtung an sich das unbefangene Urtheil über die durch dieselbe waltende dichterische Idee mehr als eine möglichst gedrängte Inhaltsangabe, die so recht zu knapper Zusammenfassung des Kernes nöthigt. Wir lassen daher eine solche über die in der Ueberschrift des Capitels genannten, zunächst in

Frage kommenden Dichter folgen, wobei wir an die uns erhaltenen Dramen eine Uebersicht der Fragmente anreihen, und schliessen uns im Allgemeinen an die Stoff und Plan der letzteren ausführlich entwickelnden, bahnbrechenden Werke Welcker's an, „die aeschylische Trilogie" und „die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus."

Aeschylos.

Prometheus (genauer „der gefesselte Prometheus"). Der dem Zeus trotzende Titane wird furchtbaren Qualen überliefert, aber weder das gütliche Zureden des Okeanos, noch die später wirklich ausgeführten Drohungen des Zeusboten Hermes vermögen bei ihm etwas Anderes zu bewirken als einen sich immer mehr verhärtenden, zuletzt in grimmigen Hohn übergehenden Trotz.

Vorhergehendes Stück: Der Feuerbringer Prometheus. Prometheus als Wohlthäter und Lehrer der — von Zeus dem Untergange geweihten — Menschen führt den Unwillen des neuen Weltbeherrschers und dessen Strafgericht herbei.

Nachfolgendes Stück: Der gelöste Prometheus. Prometheus wird durch einen Zeussohn, den Herakles, von seinen langen Qualen befreit und mit dem obersten Gotte versöhnt, dem er sich nur gehorsam unterordnet.

Der Inhalt der beiden letztgenannten Stücke beruht auf einer ziemlich zuverlässigen Combination, die näheren Umstände der Handlung lassen sich nur vermuthen.

Die Perser. Die Räthe des Perserkönigs und die durch böse Träume geängstigte Königin-Mutter Atossa erhalten durch einen Boten die Kunde von der Niederlage bei Salamis, die Erscheinung des verstorbenen

Dareios erklärt ihre inneren Ursachen, die Ankunft des gedemüthigten Xerxes vollendet den Jammer.

Vorhergehendes Stück: Phineus verkündet, durch Zetes und Kalais von den Harpyien befreit, aus Dankbarkeit den Argonauten die späteren harten Kämpfe zwischen Europa und Asien, sowie den Sieg des ersteren.

Nachfolgendes Stück: Der Meergott Glaukos berichtet den Anthedoniern den Seesieg der sicilischen Griechen unter Gelon über die Karthager am Himera. (Glänzend nachgewiesen von Welcker, Aesch. Tr. 470 ff.)

Die Schutzflehenden. Der aus Aegypten geflüchtete Danaos mit seinen vor einer Ehe mit Blutsverwandten zurückschreckenden Töchter findet in Argos beim Könige Pelasgos Aufnahme und Schutz wider die nachsetzenden Söhne des Aegyptos.

Nachfolgende Stücke: In den Aegyptiern (?) wurde vielleicht die erzwungene Ehe und die blutige That der Danaiden, sowie die Schonung des Lynkeus durch die liebende Hypermnestra behandelt, deren Rechtfertigung das dritte Stück, die Danaiden, enthielt.

Die Sieben gegen Theben. Eteokles trifft die nöthigen Massregeln zur Abwehr des Argiverheeres und stellt den sieben feindlichen Anführern sieben heimische, sich selbst seinem Bruder Polyneikes gegenüber. Nachdem alle im Kampfe gefallen, schickt man sich an die Leiche des Eteokles zu bestatten, wobei Antigone wider das Verbot des thebanischen Rathes den Polyneikes begraben zu wollen erklärt.

Vorangehende Stücke: Laios und Oedipus. Die Schuld des Laios (durch den Raub des Chrysippos?), Verbot der Ehe gegen ihn, die unbewussten (?) Frevel des Oedipus. Alle Vermuthungen über den Inhalt sind unsicher, vom Laios sind nur sechs Wörter und vom Oedipus gar nur ein zweifelhaftes Citat (ohne Titelbeifügung, von Valkenaer dem Oedipus vindicirt) vorhanden.

Die Orestie.

Agamemnon. Der aus Troja siegreich heimkehrende König wird von seinem buhlerischen Weibe, welches sich dem Aegisthos preisgegeben, zur Sühne für die geopferte Tochter meuchlings erschlagen.

Choephoren. Der an fremdem Hofe aufgewachsene Sohn des Erschlagenen rächt auf ausdrücklichen Befehl des Apollon und im Einverständnisse mit seiner Schwester Elektra den Tod des Vaters durch Muttermord, worauf er von den Furien verfolgt wird.

Eumeniden. Nach langen Irren wird der wider Willen zum Mörder Gewordene von einem hierzu berufenen Gerichte auf Verwenden der Athene freigesprochen, die Ahndung des Mordes für künftig durch Einsetzung eines unparteiischen Gerichtshofes, des Areopags, geregelt und die Rachegöttinnen zugleich versöhnt.

Die Fragmente, soweit sie nicht im Vorigen bereits herangezogen wurden, bieten nach Welcker's Combinationen noch 15 weitere Trilogien, von denen wir jedoch einige als gar zu unsicher einfach übergehen, wie wir uns denn auf Untersuchungen darüber hier nicht einlassen dürfen. Die zunächst folgenden Trilogien enthalten meist Strafen für verweigerte Götterverehrung und sind bacchischen Inhalts.

Die Lykurgie. (W., Aesch. Tr. 320 ff.)

Nach dem Scholiasten (Arist. Thesmoph. 141) bestehend aus 1. Edoner, 2. Bassarides, 3. Jünglinge (Neaniskoi), 4. Lykurgos.

Pentheus. (W., Aesch. Tr. 327 ff.)

1. Semele (Hydrophoroi), 2. Bacchae (Pentheus), 3. Xantriae.

Der Inhalt dürfte sich dem der euripideischen Bacchen nähern; das erste Stück, dort nur angedeutet, enthielt die Geburt des Dionysos und den damit verbundenen Brand der Königsburg von Theben (Hygin 179, Philostr. I, 14).

Athamas. (W., Aesch. Tr. 336 ff., vgl. Schöll, Tetral. S. 88.)

Die einzelnen Stücke sind unsicher. Auch diese Trilogie gehörte dem Kreise der Bacchos an und mochte eine Verherrlichung des Gottes in Ino Leukothea und Melikertes-Palaemon enthalten.

Niobe. (W., Aesch. Tr. 341 ff.)

1. Trophoi (?), 2. Niobe, 3. Propompoi. (Vgl. Schöll, Tetr. S. 88.)

Wenn auch der Titel des ersten Stückes falsch ist, so mag dies doch, wie Welcker will, die Pracht des amphionischen Thebens, das Opfer der Leto und die hochmüthige Ueberhebung Niobes enthalten haben. Das zweite Stück begann wohl mit der Tötung der Niobiden. Apollon erlegt die Söhne auf der Jagd, Artemis die Töchter im Hause. Das Erstere wurde sicher nur berichtet. Niobe sass schweigend und verhüllten Hauptes am Grabe ihrer Kinder bis über die Mitte des Stücks hinaus, während langer Chorgesänge und des Auftretens mehrerer Personen, wie des Teiresias und Amphion. Dann erhob sie sich, um in längerer Rede Abschied zu nehmen (vgl. Arist. Frösche 911). Man muss Welcker unbedingt zugeben, dass es viel wahrscheinlicher ist, dass Niobe, als sie von ihrer Erstarrung erwacht, Thränen und Ergebung, nicht aber neue Ueberhebung und frevelhafte Anklagen gegen die Götter gezeigt hat. Im dritten Stück kehrte sie zu ihrem Vater Tantalos nach Lydien zurück, der, — und dies wurde vielleicht im Stücke weiter ausgeführt, — analoge Geschicke aufzuweisen hatte (ὕβρις). Dort fand dann ihre Verwandlung in einen Felsen statt, von dem beständig ein Thränenquell herniederträuft.

Die Epigonen. (W., Aesch. Tr. 372, bez. Gr. Trag. I, 29.)

1. Epigonen, 2. Argeier, 3. Phoenissen (?).

Das erste oder zweite Stück mag in Euripides Supplices enthalten sein. Nach Welcker's Ansicht legten

Kreon und die Thebaner durch die Grausamkeit, die Bestattung der Todten zu wehren, den Grund zu ihrem Untergang. Ueber die Titel und ihre Reihenfolge lässt sich nichts Bestimmtes sagen.

Die Perseis (W., Aesch. Tr. 378 ff.), bestehend aus 1. Danae (?), 2. Phorkides, 3. Polydektes (nach Pherekydes p. 77. 95. Apollod. II, 4), enthielte nach Welcker eine Lebensgeschichte des Perseus, die Combination hat viel Fragliches. Jedenfalls gehörten in diese Trilogie die Diktyulkoi, wie G. Hermann will, vielleicht auch die Thalamapoioi (vgl. Schöll, Tetr. 88—89), wogegen Danae sehr zweifelhaft, Polydektes nur auf dem Index angegeben ist. Auch

Iphigeneia (W., Aesch. Tr. 408 ff., vgl. Schöll, Tetr. 88), welche den Inhalt der aulischen und taurischen Iphigenia umfasst zu haben scheint, lässt sich nicht genauer bestimmen.

Die Achilleis (W., Aesch. Tr. 415 ff., Gr. Trag. I, 33 f.) und

die Aethiopis (W., Aesch. Tr. 430 ff., Gr. Trag. I, 34 ff.), zu welchen einerseits die Myrmidonen, Nereiden, Phryger, andrerseits Antilochos, Psychostasia und Memnon gehört haben mögen, beruhen ebenfalls auf unsicheren Muthmassungen, desgleichen die beiden von Welcker angenommenen Trilogien der

Odysseia (W., Aesch. Tr. 452 ff., Gr. Trag. 45 f.), wogegen der Inhalt des

Aias (W., Aesch. Tr. 438 ff., Gr. Trag. 37 f.), zu welchem der Waffenstreit (ὅπλων κρίσις), die Thrakerinnen und Salaminerinnen gehört zu haben scheinen, die Geschicke des Aias und Teukros, ähnlich den gleichbenannten sophokleischen Stücken, umfasst haben wird.

In den noch übrigen, theils blos dem Titel nach und meist auch nur in geringen Fragmenten erhaltenen Tragödien, die sich in keinen trilogischen Zusammenhang

bringen lassen, behandelte Aeschylos die Sagen vom Jason, Philoktet, Meleager, Ixion, Sisyphos, Telephos, Kyknos, Phaëthon, von Europe, Alkmene und Oreithyia. Als Festspiel für die Gründung der sicilischen Stadt Aetna dichtete er die Aetnaeerinnen.

Sophokles.

Elektra. Die des Rächers für den gemordeten Vater harrende Elektra wird durch die erdichtete Kunde vom Tod ihres Bruders tief erschüttert; als der heimgekehrte Orestes sich und seinen listigen Plan ihr entdeckt, nimmt sie, wenn auch ohne direkte Mitthäterschaft, lebhaftesten Antheil an der Tödtung der Mutter und des Aegisthos.

Das Drama entspricht hinsichtlich seines Umfanges den Choephoren; der Hinweis auf Agamemnon schliesst aber hier ebenso jede Schuld des Ermordeten aus, als eine Sühne des Muttermordes den Kindern nicht auferlegt wird. Die drei zur Oedipussage gehörigen Dramen setzen wir absichtlich in der nicht durch die angebliche Abfassungszeit, sondern durch den Stoff gegebenen Reihenfolge.

König Oedipus, welcher unwissentlich, in Erfüllung eines alten Orakels, seinen Vater erschlagen und die Mutter geheirathet, forscht, durch eine ausbrechende Pest veranlasst, dem Mörder des Laios nach und bohrt, als er selbst als Thäter erfunden und sein blutschänderisches Verhältniss ihm offenbar wird, sich aus Verzweiflung beide Augen aus.

Oedipus auf Kolonos. Der blinde und landflüchtige Oedipus, geleitet von seiner Tochter Antigone, findet Asyl und Schutz beim Theseus auf attischem Boden, sagt sich ebenso von der thebanischen Partei unter Kreon, als von der argivischen seines Sohnes

Polyneikes los, flucht der Vaterstadt und seinem Geschlechte und findet unter heftigem Aufruhr in der Natur endlich die Ruhe des Grabes und Frieden mit den Göttern.

Antigone, die nach des Vaters Tode mit der Schwester nach Theben heimgekehrt ist, bestattet wider des Königs Kreon Verbot den im Bruderkampfe gefallenen Polyneikes, soll deshalb lebendig begraben werden und tödtet sich durch Erhängen, was den Verzweiflungstod des Sohnes und der Gattin Kreon's zur Folge hat.

Philoktetes. Der wegen einer ekelerregenden Wunde von den nach Troja schiffenden Griechen auf Lemnos zurückgelassene Philoktet soll nach Götterwillen im zehnten Jahre der Belagerung nachgeholt werden. Da gutwillige Folgeleistung bei der Verbitterung des unglücklichen Verlassnen nicht anzunehmen ist, versucht ihn Odysseus durch List und Gewalt zu entführen, doch scheitern seine Pläne an der Redlichkeit des zum Werkzeug derselben ausersehenen jungen Achilleussohnes. Das somit vereitelte Unternehmen gelangt durch Einschreiten des Herakles als deus ex machina dennoch zur Ausführung.

Aias, welcher wegen der ihm vorenthaltenen Waffenrüstung des gefallnen Achill an den Atriden und Odysseus, seinem glücklichen Nebenbuhler, blutige Rache nehmen will, wird von Athene verblendet und entehrt sich durch ein Blutbad unter harmlosem Beutevieh, worauf er die befleckte Ehre durch Selbstmord wiederherstellt. Sein Halbbruder Teukros sichert ihm nach heftigem Streit mit den Atriden durch die Vermittlung des Odysseus eine ehrenvolle Bestattung.

Trachinerinnen. Die von Herakles in ihrem Rechte als Gattin zurückgesetzte Deianeira sucht sich die Liebe ihres Mannes durch ein unbedacht gewähltes

Zaubermittel zu erhalten; als sie die tödtliche Wirkung des letztren erfährt, gibt sie sich verzweifelnd selbst den Tod.

Die Fragmente. (Welcker, Gr. Trag. I, 100 ff.)

Alexandros. Erkennung und Aufnahme des unter Hirten aufgewachsenen Paris, nachdem er in den Kampfspielen gesiegt, durch Priamos, wodurch eine Weissagung der Kassandra betreffs des durch Paris der Stadt drohenden Unheils veranlasst wird (Hygin 91). Von Schöll (Tetral. 170 ff.) als Exposition einer Trilogie hingestellt.

Der wahnsinnige Odysseus. Der sich wahnsinnig stellende Odysseus wird durch Palamedes überlistet und zur Theilnahme am Zuge gegen Troja genöthigt (Hygin 95). Schöll (Tetr. 172) erklärt das Drama für das erste Stück einer Trilogie (vgl. die folgenden).

Palamedes. Anklage und Verurtheilung des Palamedes durch die Griechen auf Betreiben des Odysseus, während andre Helden, Aias, Nestor, für den unschuldig Gerichteten eintraten. Sieg der listigen Redekunst auch über einen gewandten Gegner: Der Stoff ist von allen drei Classikern behandelt worden, die Eigenart des Sophokles nicht mehr zu erkennen.

Nauplios. Rache des Nauplios für seinen unschuldig von den Griechen gesteinigten Sohn Palamedes, indem jener durch falsche Feuerzeichen die Schiffe der Heimkehrenden bei einem Sturme auf die Klippen von Kaphereus lockt, wo sie kläglich scheitern (Hygin 116). Neben diesem „Feueranzünder“ Nauplios wird zweimal bei Hesych und sonst öfter ein *Ναύπλιος καταπλέων* genannt. Brunck sagt, dieser sei (nach Tzetzes bei Lykophron 384), als er von den Griechen kein Sühngeld für den getödteten Sohn erhalten, in Griechenland umhergefahren und habe die Häuser der Helden durch Anstiftung von Unheil, Ehebruch und dgl. zu Grunde gerichtet. Das wäre, meint Welcker (und dies mit Recht), ein *περιπλέων*, kein *κατα-*

πλέων, und auch kein Stoff für's Theater. Derselbe hält beide Nauplios für identisch (καταπλέων = landen machend). Schöll (Tetr. 172 ff.) sucht unter Anknüpfung an Welcker's eigne, sodann freilich selbstwiderlegte Worte („Eine Trilogie Palamedes liegt gewissermassen in drei Dramen des Sophokles vor") aus den drei Stücken „Rasender Odysseus", „Palamedes" (mit Nauplios katapleon) und „Nauplios Feueranzünder" eine wirkliche Trilogie herzustellen, wobei er auf die vom Vater des Nauplios, Poseidon, verursachten Meerirrfahrten des Odysseus hinweist.

Skyrerinnen. Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros, wohin ihn die besorgte Mutter gebracht, wird von Odysseus entdeckt und zum Mitgehen wider Troja bestimmt. Welcker nimmt hier einen tieferen Conflict an, welcher weniger auf der Liebe zur Deidameia, als dem bereits vorhandenen Widerwillen gegen den Oberfeldherrn und dem Ehrgeiz des Helden beruhe. Schöll (Tetr. 178 ff.) hält auch dies für den „Anfang" einer Trilogie, welche mit den beiden jetzt folgenden Stücken abschliesse.

Achaeermahl, das Welcker auf das Mahl der Freier in der Odyssee, die Verhöhnung des Odysseus durch Antinoos und Ktesippos, Bogenprobe und Kampf, sowie Erkennungsscene mit Penelope bezieht. Schöll setzt (a. a. O. 178 ff.), nicht ohne die Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, das Achäermahl nach Tenedos in den trojanischen Krieg.

Die Hirten. Tod des jungvermählten Protesilaos durch den ebenfalls jüngst vermählten Hektor, darauf Tod des Prahlers Kyknos durch Achilleus. Das wäre eine Handlung ohne jegliche Einheit. Schöll verbindet das Stück mit den vorigen (a. a. O. 187 f.).

Iphigeneia. Nach Welcker's Vermuthung folgte Sophokles hier mit Aeschylos den Kyprien, die Handlung möge übrigens der Iphigeneia in Aulis des Euripides

ähnlich gewesen sein (Hygin 98), nur dass hier vielleicht Odysseus eine wichtige Rolle, etwa ähnlich der im Philoktet, gespielt habe (vgl. Schöll a. a. O. 197 f.).

Helena's Heimforderung. Odysseus und Menelaos kommen nach Troja, um Helena's Herausgabe zu verlangen. Antenor ist ihnen geneigt, die Sache wird aber, sei es durch andre Trojaner oder einen Seherspruch des Helenos, hintertrieben. Welcker erklärt die von Scham und Sehnsucht nach der Heimath und dem rechtmässigen Gatten ergriffene Helena für einen interessanten psychologischen Stoff. Schöll (a. a. O. 189 ff.) bestreitet sowohl dieses Urtheil als den angegebenen Stoff als hiehergehörig. „Muss man", fragt er, „nicht glauben, unsre Gelehrten halten jede beliebige Zwischenhandlung des Epos für genügend zu einem Drama?" und erkennt in dem Stücke, selbstständig wie es ist, dasselbe Sujet wie in der Helena des Euiripides.

Troilos. Der Tod des noch knabenhaften Troilos durch die Hand Achills und Herausgabe der Leiche durch den über die Schönheit des Knaben gerührten Sieger an Hektor.

Lakonerinnen. Odysseus und Diomedes schleichen sich durch einen Abzugskanal nach Troja hinein und entwenden mit dem Einverständniss der Helena des Palladion, wobei auch Antenor und dessen Gattin Theano, als Priesterin, hilft. Die Helden entzweien sich dabei, Helena stiftet Frieden. Das scheint allerdings keine abgeschlossene Handlung. Schöll (a. a. O. 93 ff.) combinirt das Stück mit Laokoon-Sinon, Lokrer Aias und Polyxene, wenig glücklich, wie mir vorkommt.

Laokoon. Tod dieses Priesters mit seinen beiden Söhnen durch die zwei Schlangen. Welcker fügt hinzu, dass eine „alte" Schuld des Laokoon mannigfach angedeutet werde.

Sinon, nur viermal bei Hesych wegen einzelner

Ausdrücke erwähnt. Daher nach Schöll mit dem vorigen identisch.

Aias Lokros. Welcker weist mit Glück nach, dass dies Stück nicht, wie die Meisten annehmen, den Untergang des Aias minor an den Gyren behandelte, sondern die durch ihn ausgeführte Fortschleppung der Kassandra aus dem Tempel (ihre Schändung sei erst eine spätere Zuthat), wobei er das Athenebild herabreisse. Deshalb vor ein Achäergericht gestellt und auf Steinigung angeklagt, werde er doch losgesprochen, der Schuldige im Gegensatz zu dem unschuldig gesteinigten Palamedes. Die Idee der Gerechtigkeit komme insofern zum Ausdruck, als Athene die Achäer, weil sie den Frevel ungesühnt gelassen, zu verderben beschliesse, Alle sollen büssen für Einen, damit man lerne die Götter ehren.

Polyxene, gleich dem ersten Theile der euripideischen Hekabe, Opferung der Polyxene auf Verlangen des Schattens des Achilleus.

Antenoriden. Vom Inhalte ist wenig mit Sicherheit zu erkennen, wahrscheinlich bildete denselben der Auszug des Antenor mit Frau und Genossen, um eine neue Heimath zu suchen, nachdem ihnen die Atriden anfangs die versprochene Straflosigkeit nicht hatten halten wollen, sondern erst durch Götterspruch dazu gezwungen worden waren (vgl. Ribbeck, trag. rom. rel. unter Accius p. 319 und Schöll, Tetr. S. 97 ff. Anm. 30).

Aechmalotides. Die Handlung, vielleicht ähnlich den Troerinnen des Euripides, wenn auch nicht so zersplittert, drehte sich jedenfalls um den Tod des Astyanax. Die Hauptpersonen waren dann Hekabe und Andromache. Welcker bemerkt dazu, das Stück müsse in seinen Theilen fester geschlossen, als das euripideische, eine „bedeutende Handlung ausgemacht“ haben. Schöll vereinigt das Stück in den Beiträgen erst mit Chryses, dann mit einer Epinausimache, welche höchst fraglich

bleibt, und den Phrygern (vgl. W. Gr. Tr. 1558, S. Tetr. 104 ff.).

Die Phryger, von denen nur vier Verse erhalten sind, welche der vor Achill knieende Priamos zu sprechen scheint, identificirt Welcker mit Hektoros lytra. (Schöll, a. a. O. 107 ff. und 198 ff.).

Philoktetes in Troja. Enthielt nach Welcker die Erfüllung der Heil- und Siegesverheissungen am Schlusse des Lemnischen Philoktet. Nahe liegt da allerdings die Vermuthung einer Verknüpfung beider.

Doloper oder Phoinix, die Abholung des Neoptolemos von Skyros durch Phoinix. (Ob aber die Titel identisch?) Welcker findet den Stoff ungemein schön, namentlich wegen der Charaktergegensätze: der thatendürstende Jüngling, der besorgte Grossvater, die schwergeprüfte Mutter, der weise Heerführer, der hier besser am Platze sei, als der verschlagene Odysseus. Schöll kann sich der Auffassung Welcker's durchaus nicht anschliessen (a. a. O. 200), die allerdings auf sehr schwachen Füssen steht.

Helena's Fortschleppung. Welcker sucht nachzuweisen, dass diese ἁρπαγή weder der Raub der noch ganz jungen Helena durch Theseus, noch der durch Paris sein könne, sondern die Fortschleppung durch Menelaos nach der Eroberung der Stadt (etwa gleich dem Fragment Deiphobus des Accius). Die Handlung, leidenschaftlich bewegt, wenn auch mehr in Worten, ähnelte dann der bekannten Scene in den Troades des Euripides, der „die poetischen Schönheiten aufgab, um einen verstandesmässigen Rechtshandel daraus zu machen.“

Teukros. Heimkehr des Teukros ohne Aias, seine Verstossung durch Telamon und Auswanderung nach Kypros. Das Sujet schliesst sich dicht an den Aias an, dessen langes Nachspiel sich durch trilogischen Zusammenhang erklären würde. (Schöll, a. a. O. 222 ff.).

Eurysakes. Teukros kehrt nach 15 Jahren nach Salamis zurück, wo inzwischen Eurysakes auf den Thron gekommen. Anfangs unerkannt, wird er dann gastlich aufgenommen, muss aber wieder abziehen (?). Das Motiv ist Welcker unerkannt, Schöll fasst das Stück als drittes der Telamonidentrilogie.

Peleus und Phthiotides hält Welcker' für ein Stück, behandelnd die Befreiung des abgesetzten und bedrohten Peleus durch seinen Enkel Neoptolemos. Aristoteles nennt als Beispiele der ethischen Tragödie Cap. 18 die beiden Stücke neben einander, mit ziemlich unbezweifelbarer Beziehung auf Sophokles, dann können sie nicht ein und dasselbe Stück sein.

Chryses. Der Stoff dieses Stückes, nach Welcker Hygin 120, 121, bleibt sehr fraglich.

Aletes oder Erigone(?). (Fabel nach Hygin 122?) Anklage des Orest und der Elektra durch Erigone, ihre Freisprechung und Selbstmord Erigones könnte ebensogut Gegenstand sein, Aletes wäre alsdann ein besonderes Stück und dieses knüpfte an die Elektra an.

Nausikaa, nach Welcker Behandlung des 6. Buches der Odyssee. Schöll sagt mit Recht, das sei nur eine Exposition und zieht diese mit Phaeakes zusammen, während er dann trilogisch Niptra und Odysseus akanthoplex anreiht, welche beiden Welcker wieder identificirt. Jenes ergaben eine Odyssee und Telegonee in einer Trilogie.

Epigonen oder Eriphyle(?). Welcker bemerkt wieder, beide Stücke seien nicht zu trennen, da der Inhalt einer Eriphyle nur in Epigonoi stecken könne. Das ist durchaus nicht nöthig, eher könnten beide Stücke mit dem Alkmaion eine Trilogie gebildet haben. Der Stoff entspräche alsdann der Orestie.

Niobe. In einem einzigen Stücke die aeschylische Niobetrilogie enthalten. Niobe hindert den Apollodienst,

verliert die Kinder, ihr Verhalten, wie bei Aeschylos, stummer Schmerz. Ihre Versetzung nach Phrygien und Verwandlung ward dann nur durch deus ex machina verkündet, aber sicher nicht durch Zeus, was Welcker annimmt, sondern Hermes. Die abgeschlossene Einheit der Fabel sieht Schöll ein und erklärt dieses und Thamyris (a. a. O. 159) als Einzeltragödien, aber gerade weil es nicht verflochtene, sondern einfache Tragödien seien.

Triptolemos. Nach Welcker ist der Inhalt folgender: Der von seiner Wanderung behufs Verbreitung der Feldfrüchte auf dem Drachenwagen der Demeter heimkehrende Triptolemos wird von dem Usurpator Kepheus (Hygin: Celeus) dem Tode geweiht, Demeter befreit ihren Schützling und stiftet die Thesmophorien in Eleusis. Eine trilogische Form dieses Stückes sei nicht nachweisbar. Schöll behauptet eine solche auch nicht, sondern bemerkt nur, dass wenig Inhalt und am wenigsten pathetischer darin enthalten sei.

Tyro. Es gab zwei Stücke des Namens, die von den Scholiasten streng geschieden werden. Welcker erklärt das zweite nur für eine Ueberarbeitung des ersten. Der Stoff sei die Befreiung der Tyro von der Sidero durch ihre Poseidonskinder Pelias und Neleus.

Athamas, ebenfalls zwei Stücke, welche mit Phrixos trilogisch verbunden werden könnten. Nicht anders verlegt Welcker die beiden Phineus zusammen, obwohl sie als α und β ausdrücklich aus einander gehalten werden. Der That der zweiten Gattin des Phineus, Idaia (Eidothea), nämlich die Blendung der Kinder seiner ersten Ehe mit Kleopatra, stünde vielleicht die Blendung und sonstige Strafe des Phineus gegenüber, dieser seine Befreiung durch die Argonauten. Tympanistae wären der phrygische Chor, da Idaia eine Troerin war, und das ergäbe leicht eine Trilogie.

Die drei folgenden Stücke gehören der Sage von Jason und Medea an.

Kolchides. Die Gewinnung des goldenen Vliesses durch Jason, die Flucht der Liebenden und Tödtung des Absyrtos. (Von Sophokles allein behandelt.) Ein Abschluss wäre hieraus unerfindlich.

Skythae. Der nachsetzende Aeetes holt die Flüchtigen im Skythenlande, Tomoi, ein, Jason ist bereit Medea auszuliefern, wenn man ihm das Vliess überlässt. Ueber Medea soll ein Gericht entscheiden, diese geräth dadurch in Wuth und Verzweiflung, doch Jason beschwichtigt sie. So Apollonios, nicht eben wahrscheinlich, das Ganze wäre mehr ein Abenteuer. (Vgl. die Notiz bei Pompeius Gramm. S. 337.) Unbekannt ist der Inhalt des

Pelias, welcher nach einer Conjectur Böttiger's mit einem vierten Stück, Rhizotomoi identisch sein soll.

Alkestis, jedenfalls ähnlich der euripideischen, wird von Einigen für ein Satyrdrama gehalten.

Sodann folgen drei im Stoffe unmittelbar an einander hängende Dramen, welche die Geschicke des Perseus behandeln:

Akrisios (Welcker = Danae), Geburt und Aussetzung des Perseus,

Andromeda, Befreiung und Gewinnung derselben durch Perseus,

Larissaeer, Tod des Akrisios durch den Diskus des Perseus.

Das Haus der Pelopiden behandeln folgende Dramen:

Oinomaos, die Werbung des Pelops enthaltend, den Wettkampf, den Tod des Myrtilos. Letzteres steht fest. Der Mord wuchert sodann im Geschlechte fort. Auf die Frage: Was geschieht dem Mörder? antwortet Welcker mit der Andeutung eines ahnungsvollen Eindruckes." (Elektra 496 f.)

Atreus oder Mykenaeer (?). Unfriede im Hause

des Atreus wegen des von Hermes, dem Vater des Myrtilos, verliehenen Scepters (oder Lammes). Buhlschaft des Thyestes mit Atreus' Weib, Aerope, das furchtbare Mahl, welches ihm Atreus auftischt, Verfluchung und Austreibung des Thyestes (vgl. Elektra 496—508).

Thyestes in Sikyon. Die unbewusste Blutschande des Thyestes an seiner in Sikyon untergebrachten Tochter Pelopia, deren Sohn Aegisthos wird. Als bewusste That, wie sie Hygin hinstellt, will Welcker jene für Sophokles nicht gelten lassen, und wohl mit Recht.

Thyestes II. Atreus hat die schwangere Pelopia vom Thesproterkönige als dessen Tochter zur Frau genommen und den Aegisthos gross gezogen, den Thyestes aber durch Agamemnon und Menelaos gefangen nehmen lassen. Aegisth soll ihn umbringen. Thyest erkennt den Sohn an dem Schwerte, das er einst in Sikyon zurückliess. Nach der Wiedererkennung ersticht sich Pelopia mit demselben. Atreus empfängt das blutige Schwert in der Meinung, Thyest sei getödtet, statt dessen ermordet ihn dieser mit Aegisth. (Nach Hygin 88.)

Dem Kreise des Herakles gehört ausser den Trachinerinnen nur Amphitryon an. Als Inhalt dieses nimmt Welcker die Verbindung des Helden mit Alkmene und seine Vertreibung wegen fahrlässiger Tödtung des Elektryon, sowie Prophezeiung der Geburt des Herakles an. Daraus ist kein Zusammenhang zu erklären.

Die attischen Sagen behandeln fünf Tragödien:

Tereus, die traurig-schöne Sage von Prokne und Philomele. Der Stoff gewährt ein völlig in sich abgeschlossenes Drama.

Prokris, die bekannte Geschichte von Kephalos und seiner Gattin. Gegensätze wären hier wohl: begründete (Prokris) und unbegründete (Kephalos) Eifersucht. Das Stück musste vorwiegend rührend wirken.

Kreusa, der Stoff des euripidischen Ion. Das Stück scheint sehr sentenzenreich gewesen zu sein, was nicht eben ein Lob wäre.

Aegeus, Inhalt unbekannt. Dass der Stoff, ähnlich dem gleichnamigen Stücke des Euripides, mit Medea zusammenhänge, bezweifelt Welcker, „weil Medea in drei anderen Tragödien des Sophokles vorkommt". Das ist kein Grund.

Phaedra (nach Welcker = Theseus), ähnlich dem Hippolytos des Euripides, nur scheine die Heldin leidenschaftlicher in Liebe und Hass gewesen zu sein, sie tödte sich erst nach des Hippolytos Tode. Die Handlung ist jeder trilogischen Form abhold.

Von den übrigen Stücken, welche, wie z. B. Meleagros, Thamyras und Polyidos, einfache abgeschlossene Handlungen bieten, erwähnen wir schliesslich nur noch die

Aleaden (Aleuaden), deren Inhalt, die Tödtung der Brüder der Auge durch deren Sohn Telephos, an sich keinen ethischen Grundgedanken wahrnehmen lässt, und die

Myser oder Telephos (?), welche Welcker, der keinen Gedanken an eine Trilogie aufkommen lässt, wiederum für identisch erklärt. Ueber die Handlung dieses oder dieser Stücke lässt sich nichts Bestimmtes eruiren. Nach Welcker bestand sie in der Entsühnung des Telephos durch Teuthras von Lydien, bei dem sich Auge befand, und der Wiedererkennung von Mutter und Sohn.

Ueberblicken wir die vorstehend aufgestellten Dichtwerke nach Titel, Stoff und allgemeinem Plan, soweit sich letztere überhaupt mit einiger Bestimmtheit an der Mehrzahl eruiren lassen, so ergibt sich ganz unzweifelhaft, dass die trilogische Verknüpfung bei Aeschylos entschieden die vorherrschende Compositionsform gewesen

ist. Die Promethie, die Orestie, die Oedipodie (richtiger Labdakidentrilogie), die Epigonen, Danais, Lykurgie, Athamas, Pentheus, Niobe u. s. w. dürfen wir als Belege betrachten, denen nur hin und wieder der Mangel genaueren Einblicks in den Bau der einzelnen Stücke die völlige Sicherheit vorenthält. Selbst wenn die von Welcker getroffene Zusammenstellung, wie allerdings bereits einigemal wirklich der Fall war, sich öfters als irrig erweisen sollte, — in den meisten Fällen wird sich das herrschende Dunkel überhaupt nie lichten, — so wäre ein solches Irren im Einzelnen, wie schon oben gesagt wurde, von geringem Belang gegenüber der im Ganzen unanfechtbaren Compositionsweise des Dichters. Eine eigenartige Stellung im Verhältniss zu den durch den einheitlichen Stoff verbundenen übrigen Trilogien. nimmt diejenige ein, zu welcher die Perser gehören und deren innere Ideenverbindung Welcker nachgewiesen hat. Hier muss von einer gemeinsamen ὑπόθεσις gesprochen werden, hier haben wir einmal thatsächlich den Fall vor uns, an welchem sich ermessen lässt, wie kunstreich unser Dichter die stofflich weitest auseinanderliegenden Sujets unter einer grossen Idee vereinigt. Es ist dies eine nationale, wie denn das Ganze, soweit wir urtheilen können, den Eindruck eines grossen Festspieles zur Feier der Siege über Persien macht. Gleichzeitig erkennen wir hier aber auch die Richtigkeit dessen, was über die sogenannte thematische Verknüpfung oben geäussert wurde: die Selbstständigkeit der einzelnen Dichtung an sich, unbeschadet ihrer Ideenverknüpfung oder künstlerischen Gruppirung mit irgend welchen anderen, ist und bleibt so unbeeinträchtigt davon, dass wir die Kenntniss jenes Zusammenhanges zwar schmerzlich entbehren, für die Beurtheilung des einzelnen Stückes aber recht wohl entbehren können. Wir verzichten daher gern auf das undankbare Beginnen, auf gutes Glück da gruppiren zu wollen,

wo aller positive Anhalt fehlt. Lässt sich doch mit Hülfe einer lebhaften Phantasie zuletzt Alles zusammenreimen.

Dagegen darf die Thatsache nicht zu gering angeschlagen werden, dass ein beträchtlicher Theil der Stücke des Aeschylos als Fabeltrilogie schon dem Titel nach unvereinbar erscheint, dass sich z. B. zu Atalante und Meleagros, zu Mysern und Telephos, zu Philoktet und Lemnieren kein drittes passendes Stück ausfindig machen lässt, um auch nur die Möglichkeit einheitlicher Fabel zu constatiren, und dass eine Zahl andrer, Proteus, Ixion (Perrhäbides?), Sisyphos, Kyknos, Oreithyia, Heliades u. A., ganz isolirt steht. Wichtig ist dies insofern, als wir darin den Beweis dafür finden, dass Aeschylos keineswegs nur eigentliche Trilogien gedichtet, vielmehr oft genug Einzeltragödien zusammengestellt hat. Verband er dann diese durch eine Idée, wie eben bei Phineus, Persern und Glaukos sich erkennen lässt, so sind wir durchaus nicht berechtigt, eine andere, abweichende Compositionsform bei Sophokles anzunehmen, viel weniger von einer „Neuerung" desselben zu sprechen, von welcher kein altes Zeugniss das Geringste verlauten lässt. Vielmehr sind wir diesem Gleiches beizumessen verpflichtet, und wenn ein seltenes Missgeschick uns auch nicht eine einzige tetralogische Reihe desselben erhalten liess, so dürfen wir auf Grund der überlieferten vereinzelten Titel und Bruchstücke nur auf eine ähnliche Verknüpfung loserer Art, gleichviel welcher, zurückschliessen. Kommt hier nun noch hinzu, dass gar sehr viele jener Titel unzweifelhaft auf gleiche Fabel hinweisen, so fragt es sich weiter: Lässt sich ermessen, in welchem Umfange Sophokles von der Fabeltrilogie etwa Gebrauch gemacht hat, beziehentlich, welche Fabeltrilogien von ihm lassen sich nachweisen?

Im Princip, sahen wir im vorigen Capitel, kann er recht wohl Fabeltrilogien geschrieben haben, zumal in

jüngeren Jahren, als er noch mehr in den Fusstapfen des Aeschylos einherschritt. Dass er und die nachfolgenden Dichter noch einen ausgiebigen Gebrauch von dieser Compositionsform gemacht, muss nach der Stelle des Aristoteles bezweifelt werden.

Was zunächst die sieben erhaltenen Tragödien anbelangt, so hat Schöll mit grossem Aufwande von Scharfsinn für die sogenannte Oedipodie gestritten. Zwar erklärt er noch in seinen Beiträgen: „Entgegen (der Annahme von Fabeltrilogien) steht nichts. Nur zum directen Beweis fehlen die Mittel. Wie geneigt würde man sein, Oedipus König mit Oedipus auf Kolonos und den Epigonen oder Antigone in ein Fabel-Ganzes zu verknüpfen, wüssten wir nicht, dass Antigone über zehn Jahre vor dem Oedipus Rex, dieser noch viel längere Zeit vor dem Oedipus Koloneus gegeben ist und sähen wir nicht ihre Unabhängigkeit von einander“ (S. 169). In seiner „Tetralogie“ aber bricht er mit allen Angaben über die weit aus einander liegende Aufführungszeit der Stücke und stellt sie, auf Grund der Fabeleinheit und innerer Beziehungen als Trilogie hin, — ohne Glück, müssen wir bekennen. Denn abgesehen von der Ueberlieferung, welche die drei Tragödien geflissentlich und mit Nachdruck aus einander hält, beweist auch der Plan jeder einzelnen auf das Deutlichste ihre Unabhängigkeit von den anderen, ja es sind schon so viele und so schlagende Beweise gegen diese „Oedipodie“, (neuerdings zusammengestellt von Greiff, Gymn. Progr. Triest 1877,) von andren Seiten in's Feld geführt worden, dass es überflüssig wäre, hier weiter auf die Sache einzugehen. Ein mächtiges Bollwerk seiner These, das fühlt auch Schöll in seiner hitzigen Vertheidigung sehr gut, fällt mit dem Factum, dass wir es bei wirklich geschlossenem Fabelzusammenhang mit durchaus vereinzelten, unabhängigen Tragödien zu thun haben.

Auch den Aias kann Schöll nur dann recht verstehen, wenn er ihn mit „Teukros“ und „Eurysakes“ in eine Trilogie vereinigt und diese „Telamonidentrilogie“ benennt. Dadurch würde eigentlich der Selbstmord des Aias zu einem blossen Vorspiel und Teukros zur Hauptperson, eine Verschiebung des Schwerpunktes, welche wohl den gedehnten Streit um die Bestattung der Leiche im „Aias“ besser motiviren, die Heldenfigur des Stückes aber schwer beeinträchtigen würde. Mit Recht wendet sich daher Welcker (Gr. Tr. 1579 ff.) gegen eine solche Auffassung. Carrière, um dies nebenbei zu bemerken, setzt (Hellas und Rom, S. 284) nach einer anderen Vermuthung Schöll's als erstes Stück einen „Waffenstreit“, den Sophokles gar nicht geschrieben. Dann entspräche der Gang der Trilogie ganz der analogen des Aeschylos, und schon dies macht die Annahme bedenklich, die ausserdem durch nichts Positives gestützt wird.

Haben wir unter den sieben vorhandenen Tragödien nirgends eine Spur trilogischen Zusammenhangs, denn vom Philoktet, von Elektra und den Trachinerinnen behauptet auch Schöll einen solchen nicht, so wird es weit schwerer sein, ihn an den Fragmenten nachzuweisen. Zwar liegen an sich der Möglichkeiten viele vor. Man darf es Welcker nicht unbedingt zum Vorwurfe machen, wenn er bei seinen Untersuchungen hier immer auf den epischen Stoff, fast nie auf das künstlerische Gefüge Rücksicht nimmt; es ist dies zwar einseitig, aber vorsichtig. Man kann aus so dürftigen Ueberresten eben keine weitgehenden Schlüsse auf den tieferen Plan machen, und also auch nicht wissen, was der Dichter oft aus einem scheinbar mageren Stoffe gemacht hat. Denn wo das positiv Gegebene aufhört, da beginnt erst die Thätigkeit des Poeten. Aber etwas ungleich verfährt Welcker mitunter doch. Er combinirt die Stoffe des Aeschylos bona fide auf blosse Titel hin in die Form

von Trilogien, beim Sophokles unterlässt er das geflissentlich, selbst wo der Stoff deutlich darauf hinweist. Dies war es, was Schöll die Berechtigung gab, für Sophokles gleiches Recht und gleiches Mass zu verlangen. Die Folge war jene Reihe „erwiesener Trilogien“, die sich noch beliebig vergrössern liesse: „Lakonerinnen, Laokoon, Lokrer Aias, Polyxena,“ — „Aechmalotides, Epinausimache, Phryger,“ — „Nausikaa, Niptra, Akanthoplex,“ — „Odysseus im Wahnsinn, Palamedes, Nauplios,“ — „Skyrierinnen (Achäerversammlung), Achäermahl, Hirten (Kyknos),“ — eine zweite Odyssee, die Trilogie, zu welcher „Alexandros“, die, zu welcher die „Doloper“ oder „Phoinix“ gehörten, kurz der ganze epische Kyklos einschliesslich der homerischen Gedichte. Ausserdem könnte man noch folgende Trilogien vermuthen: „Epigonen, Eriphyle, Alkmäon,“ — „Tympanistae“ und die beiden „Phineus,“ — „Kolcherinnen, Skythen und Wurzelgräber (Pelias),“ — „Akrisios, Andromeda, Larissäer“ (eine Perseis), — „Atreus und die beiden „Thyestes,“ — „Aleaden,“ „Myser“ und „Telephos,“ — zudem blieben zwei „Tyro“ und zwei „Athamos“. Es hielte nicht allzuschwer, manches Glaubwürdige für die Verknüpfung dieser Stücke beizubringen, von denen Welcker so gern zwei identificirt, als wolle er dergleichen Trilogisirungen vorbeugen.

Doch genug der haltlosen Möglichkeiten. Denken wir doch gar nicht daran, uns auf Untersuchungen darüber einzulassen, zumal wir guten Grund haben, eine principielle, innere Abneigung des Sophokles gerade gegen die Fabeltrilogie anzunehmen.

Die Ausdehnung der dramatischen Handlung war ursprünglich unbegrenzt ähnlich der epischen. Dem entspricht die Angabe in der Poetik, Capitel 5: *ἡ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει. Καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.* Aeschylos verfuhr darin mit souveräner Frei-

heit, der hohe Flug seiner Ideen schwang sich über räumliche und zeitliche Beschränkungen hinweg, ihm galt nur die kühne Gedankenverbindung. In seinen meist trilogisch angelegten Dramendichtungen brachte er, wie wir sahen, die hervorragendsten Mythen in ihrem vollen Umkreis zur scenischen Darstellung. Aber er nahm dadurch zugleich viel Stoff vorweg, woraus den nachfolgenden Dichtern die sich beständig steigernde Schwierigkeit erwuchs, dass sie einerseits bei der Wahl ihrer Stoffe bereits mehr oder minder erschöpfende Behandlungen derselben durch den Altmeister vorfanden, andrerseits aber doch etwas Neues und Selbstständiges bieten wollten. Das musste von selbst darauf führen, durch eine andre Auffassung und namentlich durch Zerlegung des Stoffes in seine Haupttheile behufs tieferer Motivirung und reicherer Ausgestaltung ein immer erneutes Interesse an den wohlbekannten Sagen zu erwecken. Diese Ursachen scheinen ein frühzeitiges Abgehen von dem grossangelegten Plane der Trilogie schon genugsam zu erklären, zumal bei einem Sophokles, dessen durchaus originelle Dichterkraft mehr in die geheimen Tiefen des Menschenherzens einzudringen, dessen fortgeschrittene dramatische Kunst statt weniger grosser Acte eine vielgegliederte, feindurchdachte und zugespitzte Handlung vorzuführen geneigt war. Stand er in der Grossartigkeit des Entwurfs seinem Vorgänger nach, so wusste er seine Kunst an kleineren, im Einzelnen desto kunstreicher durchgearbeiteten Bildern zu erweisen. In einem engen Rahmen bot er mitunter mehr dramatische Bewegung, als jener in überlebensgrossen Wandmalereien. So konnte unter Umständen in einem einzigen seiner Stücke annähernd der Inhalt einer ganzen Trilogie des Aeschylos stecken; die Chöre waren immer mehr eingeschränkt, dadurch wurde für den Dialog mehr Raum gewonnen, das Vorangehende konnte in der Exposition mitgetheilt, das später Folgende in Gestalt einer Schluss-

prophezeihung oder einer verständlichen Perspective in die Zukunft anticipirt werden. Die enge Umgrenzung jedes Einzelgemäldes ermöglichte es, in einer Didaskalie drei solcher reich und fein ausgeführten Bilder nebst dem erheiternden Anhängsel des Satyrspieles vorzuführen; das war eine dem Sinne der Zeit entsprechende Bereicherung der tragischen Agonen und eine Ueberbietung der bisher üblichen schwerfälligeren Form.

Aber falsch wäre es, in dieser compendiöseren Composition auch unbedingt und überall das Vollkommenere zu erblicken. An concreter Einheit gewann das Einzelbild; oft aber widerstrebte die Stofffülle des Mythos oder die nur im grösseren Zusammenhang zu erreichende Einheit der Idee einer allzustarken Compression, und es ist, wie Schöll (Tetr. 159) ganz richtig sagt, eine unlogische Zumuthung, anzunehmen, dass die durch eine verwickeltere Anlage der Tragödie bedingte Erweiterung des dramatischen Planes eine Zusammenziehung des Totalumfanges sollte gefordert haben. Nichts weniger als dies. Es kommt vielmehr ganz auf das einzelne Sujet an, und in vielen Fällen ist die trilogische Behandlung die bessere.

An und für sich ist die vielverbreitete, besonders durch Bernhardy vertretene Ansicht durchaus irrig, nach welcher die angebliche „Neuerung“ des Sophokles, d. h. seine Einzeldramendichtung, der tragischen Kunst überhaupt nur zum Vortheil gereicht haben soll. Wenn diesen Dichter das Bestreben leitete, statt einer umfänglichen und weitschichtigen äusseren Handlung dem Stücke ein reicheres inneres Leben zu leihen, eingehender zu motiviren, zu verschränken und zu verflechten, so liegt darin zunächst noch keine Nöthigung zur Verminderung des Gesammtumfanges der scenischen Darstellung. Was an extensiver Quantität abgeht, kommt an intensiver reichlich hinzu, und dies führt naturgemässerweise nur zu einer angemesseneren Aus-

nutzung des gebotenen Raumes, nicht aber zu einer freiwilligen Selbsteinschränkung. Mit anderen Worten, die grössere dramatische Bewegung nach Innen und die Bevorzugung des Einzeldramas vor der Trilogie stehen zu einander nicht in dem Verhältnisse von Ursache und Wirkung, sondern sind zwei unabhängig von einander auftretende Erscheinungen, welche unter Umständen sogar feindlich collidiren können. So gab Sophokles zwar die trilogische Composition auf, um dafür innerhalb eines beschränkteren Kreises mehr individuelles dramatisches Leben zu erzeugen, diese grössere Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung aber erreichte er selbstverständlich nicht durch jene Einschränkung, sondern auf ganz anderem Wege, nämlich durch Verminderung der lyrischen Partieen und die etwas grössere Länge des einzelnen Stückes. Da fragt sich denn nur, ob mit diesen Hülfsmitteln der Zweck auch immer zu erreichen war.

Man kann die Stoffe je nach ihrem grösseren oder geringeren Umfange in verschiedene Classen theilen. Die einfachsten und kürzesten Sujets widerstreben von Natur einer umständlicheren Behandlung. Wie ein Thamyris von den Musen im Wettstreit überwunden, ein Pentheus für die dem Gotte verweigerte Anerkennung gezüchtigt wird, ist nicht ausreichender Stoff für eine Trilogie. Es lässt sich also getrost behaupten, dass dergleichen Gegenstände bei trilogischer Behandlung einen sehr matten dramatischen Puls, unendliche Ruhepunkte und Pausen der Handlung haben mussten. Darum wird die Niobe des Aeschylos, die während zweier Drittel einer Tragödie schweigend dasitzt, bei ihrer Heimkehr im letzten Stücke wohl nur mit ihrem Vater abwechselnd klagt und erzählt, vielleicht trotz eines herrlichen Gedankeninhaltes und lyrischer Schönheiten wenig dramatisch gewesen sein, und Sophokles that ganz recht, den Stoff in einer Tragödie abzuthun. Andere Stoffe wieder gewähren die Möglich-

keit einer kürzeren oder umfänglicheren Behandlung in gleicher Weise. Es hängt alsdann von dem Belieben des Dichters ab, ob er den Mythos in extenso, oder nach einzelnen hervorragenden Theilen oder Abschnitten vorführen will. So hatte Aeschylos in der That die Telamoniden Aias und Teukros zu einer Trilogie verwendet, welche die Ursachen der Rachsucht des Aias im Waffenstreit, die Verblendung und den Selbstmord, und endlich die Verantwortung des getreuen Bruders ausführlich darstellte. Sophokles greift nur das mittlere Stück, die Hauptsache, heraus, und es wird ihm nicht schwer, das Vor und Nach dieser Handlung genügend mit anzubringen. Auch hier wirkt die Concentration nicht selten vortheilhafter, insofern trotz der Zusammenziehung dreier Stücke in eines genügende Klarheit über das Ganze und voller Abschluss erzielt wird. Mitunter kann auch statt des Hauptbestandtheiles des Mythos eine Episode oder eine Nebenhandlung mit Glück verselbstständigt werden. Ueberall sehen wir das Princip entweder der Concentrirung oder der Zerlegung. Der Gedanke zur Antigone, aus dem Finale der äschylischen Septem selbstständig entwickelt, ist auf letztgenannte Weise aus einer Episode zu einer vollberechtigten Einzeltragödie herausgewachsen, die ganz auf eignen Füssen steht. Auch Oedipus auf Kolonos bewahrt im Ganzen eine gewisse Unabhängigkeit, an dem König Oedipus gelangte des Sophokles Kunst an eine Klippe.

Es gibt nämlich drittens Stoffe, welche nur im grossen und ganzen Umfange recht zu verarbeiten sind und die trilogische Behandlung geradezu heischen. Dahin gehört neben der Sage vom Prometheus besonders die Geschichte berühmter Häuser, wie der Labdakiden und Pelopiden. Hier war es ein Ding der Unmöglichkeit, durch jenes Zusammenziehen oder Zerlegen die gleiche, oder gar eine bessere Wirkung hervorzubringen; dies liegt in der Natur der tragischen Idee, wovon später ausführlich zu sprechen

sein wird. Sophokles traute hier seiner Kunst zuviel zu und hätte besser gethan, die trilogische Form zu wählen. Das Plus der intensiven Handlung hätte ein Plus des extensiven Totalumfanges recht wohl gebrauchen können, andernfalls mussten Motivirung und Durchführung des Gedankens schwer geschädigt werden. Am allerdeutlichsten zeigt sich dies bei Elektra. Es blieb infolge des von Sophokles beobachteten Verfahrens nicht selten ein überschüssiger Rest, der alsdann die merkwürdige, aber ganz natürliche Folge nach sich zog, dass heutigen Tages gelehrte Männer von gewiss gutem Geschmacke zweifelhaft werden können, ob sie mit dem Ende des Stückes auch den Schluss vor sich haben, oder ob die Geschichte noch weiter geht. Es kommt auch bei uns vor, dass beim Fallen des Vorhanges Zuschauer einander ansehen, zweifelnd, ob dies der letzte Act gewesen sei oder nicht. Das sind oft gerade nicht die beschränktesten Theaterbesucher, die Schuld liegt meistens vielmehr am Dichter und seinem Werk. Und so erkennt Schöll öfters da, wo Andere den voll abschliessenden Gesammtverlauf rühmen, nur Theilhandlungen, Anfangs- oder Mittelstücke, und verlangt einen Schlussact. Sein Gefühl ist ganz richtig, er verkennt bloss die Eigenart des Dichters.

Um einen Abschluss zu finden, greift er nach jeder nächsten sich darbietenden Anknüpfung. So etwas Nächstliegendes ist leicht gefunden, es gehört nicht viel Kunst dazu, solchen Zusammenhang zu wittern, und mit ebensoviel Kunst als Witz kämpft er für diesen Zusammenhang. Gerade das Umgekehrte lehrt uns des Sophokles Art in allen erhaltenen Dramen. Sein oben geschildertes Princip bewährt sich glänzend an den Trachinerinnen und der Antigone *wegen* der Einfachheit der Grundlagen, es erreicht Grosses am Aias und Philoktet, beziehentlich am Oedipus Koloneus *trotz* des umfänglicheren Stoffes, und es scheitert am Oedipus Rex und an der Elektra.

So sehen wir nunmehr klar, dass das Vorhandensein directen Fabelzusammenhanges noch keineswegs dazu berechtigt, auf das Vorhandensein einer Trilogie zurückzuschliessen, und dass obiges Postulat Schöll's „gleiches Recht und gleiches Mass für Sophokles wie Aeschylos" (S. 84), wenn auch im Princip berechtigt, thatsächlich nur auf Irrthum leiten würde.

Und damit charakterisirt sich zugleich das Verhältniss des betreffenden Dichters zum homerischen und kyklischen Epos. Wenn wir bei Athenäos (7, 277e) lesen: „Sophokles liebte den epischen Kyklos so, dass er nicht nur einzelne Ausdrücke aus dessen Gedichten ebenfalls brauchte, sondern ganze Dramen nach seiner Fabeldichtung ausgeführt hat," und wenn der Dichter nach seiner Vita „in den Fusstapfen Homer's einhergeht" oder von Polemon (Diogenes Laërtius 4, 20) ein „tragischer Homer" genannt wird, so ist das natürlich nicht so zu verstehen, dass er den von der Epik massenhaft gelieferten Stoff auch in massenhafter Weise in seinen Dichtungen verbrauchte. Soweit sich nämlich jene Aeusserungen nicht auf den innigen Anschluss an die Anschauungsweise, ja auf gewisse sprachliche Aehnlichkeiten beziehen, können sie nur die unleugbare Vorliebe des Dichters für die Stoffe des Kyklos einschliesslich der Ilias und Odyssee, wie sich jene aus den erhaltenen Titeln ergibt, documentiren. Im Einzelnen aber begnügte sich Sophokles gerade mit Motiven von geringem Umfang, die er dann in kaum zu ahnender Reichhaltigkeit auszugestalten verstand; nur die Fülle seiner Productivität überhaupt bringt ihm zuletzt den Ruf ein, den Kyklos voll ausgebeutet zu haben (vgl. daneben Schöll, Tetr. 161—170, 203—205).

Auch dass er dem Epos in den Umrissen der Dichtung treu geblieben sei, lässt sich durchaus nicht behaupten. Schöll weist a. a. O. ganz wesentliche Abweichungen von der epischen Ueberlieferung nach, unter

denen wir nur folgende herausheben wollen. Nach dem kyklischen Epos holte Diomedes mit Odysseus den Philoktet von Lemnos ab, vermählte sich Odysseus mit der Thesproterkönigin Kallidike, ward Palamedes von Odysseus und Diomedes beim Fischfang getödtet; bei Sophokles war Neoptolemos der Gefährte des Odysseus bei der Fahrt nach Lemnos, verführte Odysseus (nach dem „Euryalos“) die Tochter des Thesproterkönigs Euippe, stellte ebenderselbe (im „Palamedes“) seinen Gegner vor ein Gericht unter Anklage des Verrathes. Und selbst die Charaktere, welche das Epos allenthalben consequent gleichmässig durchführte, wandelte Sophokles je nach dem Bedürfnisse des einzelnen Dramas. So zeigt sich im Philoktet uns ein ganz andrer Odysseus, als im Aias, ein andrer muss der der Nausikaa gewesen sein, und Kreon durchläuft in den drei Stücken der thebanischen Sage ohne jede Motivirung die Scala vom biederen Freund zum listigen Parteimann und despotischen Herrscher.

In der Auffassung der Mythen vom religiösen Standpunkte dagegen zeigt Sophokles eine Rückkehr zu der alten epischen Anschauung und das wird uns im vierten Capitel eingehender beschäftigen. Wir werden alsdann das Verhältniss dieses Tragikers zum Epos in seiner ganzen Tragweite zu ermessen vermögen; vorher gilt es, seiner dramatischen Technik im Vergleich mit der des Aeschylos gerecht zu werden.

Drittes Capitel.

Die Technik des Aeschylos und Sophokles.

Man pflegt mit der Frage nach dem Entwickelungsgange der griechischen Tragik gemeinhin und zwar nicht allein in den nur oberflächlich über dieselbe unterrichteten Kreisen schnell fertig zu sein. Die Antwort: „Mit Aeschylos begann die Blüthe der antiken Tragödie, mit Sophokles erreichte sie ihren Höhepunkt, und mit Euripides tritt der Verfall ein," hat ziemlich allgemein die Bedeutung eines Dogmas. Am Aeschylos rühmt man die Kühnheit und Tiefe der Gedanken, nennt seine Diction grossartig und schwer, empfindet einen Mangel an dramatischer Bewegung in der eigentlichen Bühnenhandlung und stellt seine in grossen Zügen hingeworfnen mächtigen Gestalten den fein durchgearbeiteten Charakteren seines nächsten Nachfolgers um ein Bedeutendes nach. Dem Euripides geht es im Ganzen schlecht, es scheint bisweilen, als wolle man das vorher gehäufte Lob durch ausgiebigen Tadel an ihm compensiren, und wenn er diesen auch oft redlich verdient, so vergisst man doch gar zu gern den schweren Stand, welchen er den voraufgegangenen Meistern gegenüber hat, und dass er — auch nur ein Kind seiner Zeit. Vielleicht liegt eine Haupt-

schuld für die ihm nur mässig gezollte Hochschätzung darin, dass er uns so viele von seinen Dichtungen vermacht hat; wenigstens getraute ich mir eine Auslese von etwa sieben seiner Tragödien zu machen, die, vorausgesetzt, dass man die übrigen zehn nicht kennte oder vorher vergässe, den Verfasser in der allgemeinen Achtung beträchtlich höher stellen würden.

Es ist ein eigen Ding um so ein compendiöses Urtheil über drei grosse, mit einander verglichene Dichter. Denn an die Frage: „Wer ist grösser?" reiht sich sofort die zweite: „Warum?" oder richtiger: „Worin ist er grösser?" und jenes Urtheil setzt sich aus so vielen verschiedenen Factoren zusammen, diese sind zum Theil so ganz heterogen, dass ein Besonnener leicht zu dem Schlusse gelangt, die zuerstgestellte Frage lasse sich gar nicht so schlechthin beantworten. Kommt es doch ganz darauf an, ob man das poetische Genie, den Reichthum der Phantasie, oder die Formvollendung, oder die scharfsinnige Beobachtung der Natur, oder die Reife künstlerischer Intuition, oder was sonst in's Auge fasst. Bei der Abschätzung der griechischen Tragiker pflegte früher ausschliesslich das Sprachliche, die dichterische Form in Betracht zu kommen, neuerdings nimmt man die Kunst des Charakterisirens und den Plan der dramatischen Action mit hinzu, die Grundgesetze der Tragik, also das innerste Wesen der Kunstgattung, lässt man entweder ganz bei Seite oder verfährt damit nach subjectivem Ermessen. Unsere Aufgabe bringt es mit sich, gerade auf den zuletzt genannten Gegenstand den Schwerpunkt zu legen, nämlich den Begriff des Tragischen aus den ältesten Werken dieser Dichtungsart zu entwickeln und vom allgemein künstlerischen Standpunkte zu fixiren. Dabei wird die poetische Form an sich, soweit sie in das allgemeine Gebiet der Dichtkunst fällt, selbstredend von jeder Untersuchung ausgeschlossen

bleiben, das specifisch Dramatische dagegen in seinen wesentlichsten Punkten hereingezogen werden müssen.

Das Wesen aller Kunst offenbart sich nach zwei Richtungen hin, nach den dasselbe innerlich bestimmenden eigenartigen Vorstellungen und Normen einer- und andrerseits nach denjenigen Gesetzen, welche jene in entsprechender Weise zur äusserlichen Erscheinung bringen.

Auch die tragische Kunst zeigt also eine innere und eine äussere Seite. Jene als das eigentlich Essentielle derselben wollen wir einfach Tragik nennen, diese, welche die innewohnende Idee zur künstlerischen Gestaltung verkörpert, die Technik. Beide verhalten sich zu einander wie Inhalt und Form, Kern und Schale; beide ruhen auf dauernden Gesetzen, durch welche sie sich als selbstständige Kunstart charakterisiren, von allen anderen Kunstarten unterscheiden.

Insofern aber jene inneren wie äusseren Gesetze nicht von Anfang an als etwas Gegebenes vorlagen, sondern sich im Verlaufe praktischer Versuche und Bethätigungen organisch herausbildeten, dürfen wir nicht unsere spätgewonnenen Theorien auf jene ältesten dichterischen Erscheinungen a priori übertragen, sondern wir müssen, dem Entwickelungsgange folgend, an denselben alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten beobachten und gruppiren und so gewissermassen die Elemente dieser Kunst in ihrer Reinheit darzustellen suchen. Erst wenn wir auf solchem Wege ein klares Bild von allem Wesentlichen erlangt, dürfen wir eine Probe darauf wagen, ob nicht in dieser wie überhaupt in jeder Kunst ewige Gesetze walten, die durch Natur und innewohnende Kraft menschlichen Geistes instinctive zum Bewusstsein gebracht, uns bleibendes Besitzthum werden können.

So von der äusseren Gestalt zum inneren Wesen vordringend, werden wir zunächst auf Grund der ge-

wonnenen Kenntniss unsrer Objecte das rein Technische zu erörtern haben. Die beiden Hauptformen, in welche sich die in Frage stehende Dichtungsgattung schon frühzeitig spaltete, Tragik und Komik, fallen zwar im Allgemeinen beide unter die dramatische Technik, doch bewahrt diese für die tragische Poesie so viel specifisch Eigenthümliches, dass wir hier ohne jene besondere Einschränkung von ihr reden werden. Sie richtet sich hauptsächlich auf zwei Gegenstände, Handlung und Charaktere.

Das griechische Drama kann seinen Ursprung schwer verleugnen, noch lange haften ihm deutliche Spuren derjenigen beiden Elemente an, die es zu einer neuen Form verschmolz; jene ganz zu verwischen, ist ihm eigentlich nie gelungen. Um ihm hierin gerecht zu werden, dürfen wir nicht vergessen, welchen Einfluss auch noch in späterer Zeit die mit ihm verbundene Schwesterkunst, die Musik, ausübte, wenn gleich derselbe sicherlich kein so tiefgreifender war, um, wie Manche meinen, das Drama unsrer Oper näher zu rücken als dem Schauspiel. Im Hinblick auf die untergeordnete Stellung der Musik zum Ganzen und die verhältnissmässig geringe Entwickelung derselben im Alterthum überhaupt wäre jenes eine sehr verfehlte Vorstellung. Ungleich grösseren Einfluss auf die Ausbildung der speciellen Dramatik hatte die Stellung der zwei, beziehentlich drei Schauspieler. Sie waren Wettkämpfer, sogut wie die Wagenlenker und Ringer, und die Beurtheilung ihrer Leistungen fiel bei der Kritik der scenischen Aufführungen mit der des dichterischen Werkes mehr zusammen, als heutigen Tages. War doch der Dichter selbst nicht nur Verfasser, sondern Regisseur und meist auch darstellender Künstler in einer Person. Seine Leute kämpften für ihn, seine Sache war die ihre, ihre Sache die seine. Da sich nun die Vertheilung der Rollen streng nach der Reihenfolge der

Agonisten wie eine Rangordnung bestimmte, und z. B. zu Sophokles' Zeiten der Protagonist nur die ersten, Pathosrollen, der zweite die Vertrauten-, der dritte die Charakter- und Intrigantenrollen, die beiden letzteren ausserdem die Chargen zu besetzen hatten, so verlor auch der Zuschauer jene Rangunterschiede der Darsteller nie aus dem Gesichte, diese waren ihm mehr Vortragende, als dass sie in unserer Weise in ihren Rollen ganz und gar aufgingen. Dadurch konnte die Täuschung nie den Grad erreichen, wie bei uns, zumal sich auch die Stimme in den verschiedenen Rollen nicht unerkennbar alteriren liess, und die Frauenrollen von Männern gegeben wurden.

Dazu kam noch Zweierlei. Einmal sah sich der Dichter, der nur über eine so beschränkte Zahl von Kräften und auch über diese nicht ohne Rücksicht auf ihre stehenden Fächer verfügen konnte, in Beziehung auf den Bau der Handlung und die Scenenfolge vielfach eingeengt und gehindert, er musste sich Manches versagen, was dem Stücke zu grösserer Wirksamkeit verholfen hätte, und selbst die Zeit in Anschlag bringen, die der Wechsel des Costüms in Anspruch nahm. Und zweitens bedurfte der erste Schauspieler, welchem zwar der Löwenantheil, aber auch die gewaltigste Anstrengung des Theatertages zufiel, einer gewissen Schonung, seine Rolle durfte nicht in allen Stücken die weitaus umfangreichste sein, und der Dichter musste darauf sinnen, ihn in einer oder der anderen Tragödie etwas zu entlasten. Daher trat die Hauptperson nicht selten mehr in den Hintergrund, als nach unseren Vorstellungen von derselben zulässig erscheint, und ging mitunter bereits auf der Höhe des Stückes ganz von der Scene oder erschien erst im letzten Theil, um übrigens höchstens noch in kleineren Partieen Verwendung zu finden.

Die Folge solcher Beschränkungen war ein streng gegliederter Bau des Dramas, der sich in einem regel-

mässigen Wechsel von Gesprächs- und Gesangspartieen nach stricten Vorschriften über Länge der Scenen, Zahl der auftretenden Personen und Reihenfolge ihres Auftretens bewegte. Die sich ablösenden, scharf abgegrenzten dialogischen und gesanglichen Abtheilungen hielten nun weiter das mehr epische und mehr lyrische Element selbstständiger aus einander, als für die Ausbildung des rein dramatischen Elementes dienlich war. Bestand der dialogische Theil von Anbeginn nur in einem Berichte des Schauspielers an den Chor, welcher diesem gewissermassen nur die Motive für seine zwar lebensvollen, aber doch wesentlich lyrischen Ergüsse unterbreitete, so erhielt sich die Form der Berichterstattung auch noch bis in die späteren Zeiten.

Die Schwerfälligkeit des Costüms, das Conventionelle der Gesticulation, das durch die weiten und offenen Räume des Theatergebäudes bedingte langsamere Sprechen machten eine lebhaftere Action auf der Bühne, das Einherstürmen, das Niederfallen, Sichwiedererheben, Zweikampf und Todtschlag vor den Augen des Publikums äusserst schwer, ja unmöglich, und es bedurfte z. B. ganz besondrer künstlicher Vorrichtungen, um den Selbstmord des Aias auf offner Scene zu ermöglichen. Darum lag die Action, soweit sie sich auf dergleichen erstreckte, ausserhalb des Gesichtskreises und musste referirt werden. Durch lebhafte Darstellung suchte sie der Dichter solcher Botenscenen in ihren Reflexen dramatisch zu durchgeistigen. Der Vorgang selbst trug episches Gepräge.

Dem gegenüber bestand das lyrische Element nicht allein in den Chorliedern, deren Umfang allmählich immer mehr eingeschränkt wurde; dasselbe haftete an den Personen des Stückes selbst, speciell am Protagonisten. Dieser musste geschulter Sänger sein und nicht der geringfügigste Theil seiner theatralischen Thätigkeit bestand in jenen lyrischen, oft sehr umfänglichen Pièccn,

die wir als Pathosscenen bezeichnen. In diesen steht die Handlung völlig still, um den Aeusserungen aller möglichen Gefühle, Leidenschaft, Schmerz, Verzweiflung, Todtenklage, wohl auch Jubel und Entzücken, ungehemmten Ausdruck zu gewähren.

Fragen wir nach dem eigentlich dramatischen Element, so kann dieses nur in jenen dialogischen Scenen gesucht werden, welche Personen harmonischer oder noch weit mehr entgegen gesetzter Gefühls- oder Willensrichtung zusammenführen. Allein auch hier fehlt noch das eigentliche Eingehen auf die Intentionen des andern Theils, das Beugen fremden Willens durch Ueberredung. In geraden Linien bewegen sich die zu gegenseitiger Aussprache gelangenden Individuen, sie kreuzen sich, um sich fortan immer weiter von einander zu entfernen, sie constatiren ihren Standpunkt, die Starrheit der Charaktere duldet allermeist keine Verständigung, keine Nachgiebigkeit, vielmehr verschärfen sich nur die Gegensätze. Eine Willensänderung namentlich beim Helden galt den Athenern als gleichbedeutend mit Schwäche, und der Tragiker, welcher dieser Anschauungsweise seines Publikums zuwider dichten wollte, musste sehr vorsichtig motiviren und war seines Erfolges selbst dann noch nicht sicher.

Wenden wir uns von diesen typischen Eigenthümlichkeiten der antiken dramatischen Technik zu einer speciellen Betrachtung der äschylischen, so fallen uns zwei hervorragende Eigenschaften derselben sogleich in's Auge. Diese sind der grossartige Entwurf und die Einfachheit der Durchführung.

Mit wenigen grossen Zügen wirft er ein gewaltiges Problem hin, eine bedeutsame Rechts- oder Machtfrage, weltbewegende Ideen. Seine einfach und weit angelegte Handlung entrollt vor uns die Geschicke eines titanischen Mannes, eines mächtigen Geschlechtes. Eine schwere

Ueberhebung, die eintretende Verwirrung der zu Recht bestehenden Ordnung und die sühnende Ausgleichung dieser letzteren, nicht selten ein vernichtendes Strafgericht, das sind die drei natürlichen Theile seiner Trilogie. So frevelt Klytaemnestrá durch Gattenmord, der Sohn muss die unnatürliche That an der Mutter vollbringen, Todesangst und Gewissensqual verfolgen ihn, aber die Einsetzung eines unparteiischen Gerichtshofes schafft Ordnung und Recht für immerdar. Laios lädt durch Knabenverführung Schmach auf sein Geschlecht, in der gottverhassten Nachkommenschaft wuchert das Verbrechen, in Selbstentzweiung und Wechselmord findet diese ihren Untergang. Prometheus lehnt sich wider die neugeschaffene göttliche Ordnung trotzig auf, keine Qualen vermögen seinen Sinn zu beugen, aber ihm steht das Recht der alten Gottheiten zur Seite, ein friedlicher Ausgleich und willige Unterordnung stellen die Ruhe der Götterwelt her. Die Danaiden morden die aufgezwungenen Gatten, Gattenmord ist schweres Verbrechen, aber die Umstände entschuldigen ihn zum Theil, Begnadigung und Abschaffung der Schwesternehe sichern künftig die zuvor gestörte Ordnung im Staate. Ein übermüthiger Perserkönig weiss seiner Herrschsucht keine Grenzen, er überzieht ein biederes Volk grundlos mit Krieg, seine Macht wird zertrümmert, damit Frieden und Wohlstand erblühen kann.

Auf dem Grunde solch gewaltiger, Menschenglück und Staatenwohl erschütternder, gefährdender Ereignisse baut sich eine dreigegliederte Handlung schlichten, gemessnen, aber wuchtigen Ganges auf. Genial ist diese Einfachheit, keine Verwickelung, kein Schwanken, keine Ueberraschung braucht der Dichter; lange, ausführende Gesänge, mit reichem plastischen Schmuck versehen, betrachtend, betend, berathend, Parallelen ziehend, nehmen breiten Raum ein, langsam und sicher schreitet zwischen-

durch das Verhängniss. Und die Spannung hält an, keine Ermüdung, keine Ungeduld regt sich, gern lässt Jeder sich fesseln von dem schwungvollen Pathos des Meisters, vertrauend folgt er seiner Leitung, dessen gewiss, dass er zur rechten Zeit am rechten Ziele anlangen, dass er erquickt, erhoben, befriedigt von dannen gehen wird.

Die Folge der Handlung ist schnell skizzirt. Eine kurze, klare Exposition, das rasche Hervorbrechen des bewegenden Gedankens, eine gesteigerte, dem Gipfel zutreibende Entwickelung der Gegensätze, eine jäh und nothwendig zur Katastrophe drängende Umkehr, das ist der Plan. Und wie dieser die Gesammtdichtung zusammenhält, so erscheint er wieder in jedem einzelnen Stücke, ein Ausgangspunkt, ein Steigen, eine Höhe, ein Fallen und eine Katastrophe, nur dass die letztere, welche sich sonach dreimal wiederholen müsste, in den ersten beiden Dramen der Trilogie je nach der Natur des Stoffes mitunter weniger voll abschliesst und sich mehr als spannendes Hinhalten charakterisirt; wie denn überhaupt viel darauf ankommt, an welcher Stelle sich das Stück, welches gerade in Frage steht, befindet. Es sind uns, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, je zwei Eingangs-, je zwei Mittel- und ebensoviel Schlussdramen erhalten, darunter zu gutem Glück eine ganze Trilogie. Wir werden den dramatischen Bau derselben kurz skizziren, indem wir nach Massgabe der fortschreitend vollkommeneren Technik verfahren, und beginnen deshalb mit den ausserhalb trilogischer Fabeleinheit stehenden, also mehr isolirten „Persern".

Die „Perser" zeigen auch in ihrer dramatischen Action die geringste Bewegung. Mit einem Chorgesange beginnt das Stück. Persische Fürsten, die Räthe des königlichen Hofes, versammeln sich vor dem Palaste des Xerxes zu Susa, in der Nähe des Grabmals des Dareios, und äussern ihre bange Besorgniss um das Schicksal des

gen Hellas gezogenen Heeres. Dies die Exposition, als Steigerung dient die sich unmittelbar anschliessende Scene. Die Königsmutter Atossa lässt sich, angethan mit dem vollen königlichen Schmuck, aus dem Palaste in die Rathsversammlung heraustragen; sie sucht Beruhigung und Trost, denn bange Träume beängstigen ihr Herz; aber vergebens, nur auf die Götter vermögen sie die Greise hinzuweisen, Zuversicht fehlt ihnen nicht minder. Da kommt der Bote mit der Kunde von der salaminischen Schlacht. Der reichausgeführte Bericht bildet den Höhepunkt des Stückes. Während eines Klagegesangs des Chores entledigt sich Atossa drinnen im Hause alles königlichen Schmucks und kehrt zu Fuss, mit Grabspenden für des verstorbenen Königs Grab, zurück. Es folgt die Todtenbeschwörung und die Erscheinung des Geistes, welcher der einstigen Gattin und den ihn knieend anhörenden Fürsten als Ursache so schlimmer Niederlage den verwegnen Uebermuth des Xerxes angibt, sich auf alte Orakel berufend, und neue schwere Verluste — durch die Schlacht von Platää — prophezeit, indem er vor ferneren Angriffen auf Griechenland dringend warnt. Nach seinem Verschwinden folgt ein kurzer Chor, in dessen Klängen das Wehgeschrei des mit nur wenigen Kriegern und als Bettler heimkehrenden Xerxes sich mischt. Ein kommatischer Gesang schliesst das Ganze. In wenig bewegter Handlung, doch hochpoetischen Gesängen wahrhaft dramatischer Gliederung und vorzüglich lebhaften Berichten wird so der Ruhm des Hellenenvolkes an seinen Reflexen auf gegnerischer Seite verherrlicht, mit feinem Takt in fremdem Land, ohne Ruhmredigkeit, ohne Hohn oder Beschimpfung, aber auf Grund einer entsprechenden Motivirung unter Hinweis auf die göttliche Strafe der menschlichen Ueberhebung. Im Verein mit „Phineus“ und „Glaukos“ (s. o.) trägt die Trilogie, als Verherrlichung die siegreichen Kämpfe der

Hellenen mit den Barbaren, und als nationaler Stoff das Gepräge eines Festspiels.

Ziemlich ebenso einfach ist der Bau der „Schutzflehenden“ als des Expositionsdramas der Danaidentrilogie. Den Prolog spricht der Chor der Danaostöchter selbst, die Steigerung vollzieht sich in drei Stufen, den Vorsichtsmassregeln des väterlichen Führers, den Verhandlungen mit dem zwar wohlwollenden aber merkbar unselbstständigen König Pelasgos und dem Bittgang nach der Stadt Argos. Dann folgt der Höhepunkt: Das Volk der Argiver gewährt den fremden Ankömmlingen Aufnahme und Schutz. Doch die Freude darüber ist eine kurze, das Schiff mit den Aegytossöhnen kommt an, die Auslieferung der Jungfrauen wird gefordert, welche zwar unter dem Schutze des Königs bleiben, doch unter bedrohlichen Aussichten. Mit dem Ausdrucke banger Erwartung schliesst der Chor dieses Eröffnungsstück.

In einfachen, klaren Zügen ist in den „Sieben gegen Theben“ das Endschicksal des unseligen Labdakidenhauses zur Anschauung gebracht. Waffengeklirr durchtönt das Stück von Anfang bis zu Ende, und erst hier, am Schlusse des ganzen grauenvollen Gemäldes, treten sanftere Laute der klagenden Liebe hervor. Die Handlung ist fünftheilig. Zuerst die eintreffende Botschaft vom Nahen des Argeierheeres. Nach dem Gebet des angsterfüllten Chors thebanischer Jungfrauen, Verweis solcher Muthlosigkeit des Eteokles nebst Wechselgespräch zwischen ihm und dem Chor. Dann neuer Botenbericht und die Höhenstelle des Stückes, Ausführung der Gegenmassregeln seitens des Eteokles und Auszug desselben zum Bruderkampfe. Die dritte Botschaft, vom Wechselmord und der Befreiung der Stadt leitet die fallende Handlung ein, die dann mit den Anstalten zur Beerdigung des Eteokles schliesst, wobei die Schwesterntreue der Antigone trotz Heroldsverbotes dem zweiten

gefallenen Bruder gleichfalls seine Ruhestätte sichert. Das Ganze ist eigentlich nur Katastrophe, aber, wie wir sahen, nach steigender und sinkender Handlung und vollaustönendem Schlussaccord schön gegliedert.

Des „Prometheus'" Bau, als der eines Mitteldramas, zeigt eine sich auf pathetischer Höhe haltende, äusserlich ebenfalls nicht starkbewegte Action. Den Prolog bildet die Fesselung des Titanen am Kaukasus durch Hephästos, Kratos und Bia, die gewaltigen Diener des Zeus. In dem Gespräch mit Okeanos, der vergeblich zur Nachgiebigkeit räth, und mit dem Chor der Okeaninen, denen Prometheus seine Verdienste um die Menschheit aus einander setzt, steigert sich die Theilnahme an seinem herben Geschick, die sich in der ausgeführten Höhenscene mit der irrenden Io, vermöge der aus derselben hervorspringenden Parallele und Perspective in die Zukunft, rectificirt. Dann eilt die Handlung schnell der Katastrophe zu, welche, nach dem vergeblichen Sühnversuche und den folgenden Drohungen des Hermes, in dem unter Donner, Blitz und Erdbeben erfolgenden Hinabsinken des Titanen in den Abgrund sich vollzieht. Damit wird zugleich die Spannung des Zuschauers, wie wohl der ihm so sympathische Held von seinen harten Qualen endlich befreit werde, im höchsten Masse aufrecht erhalten.

Ihre grösste Vollkommenheit erreicht die äschylische Technik der dramatischen Handlung in der Orestie, und es gereicht der Kunst des alten Meisters zu ganz besonderem Lobe, dass dies der Fall gerade an der vollständig erhaltenen Trilogie; gestattet dies doch einen um so günstigeren Rückschluss auf die uns nur theilweise oder ungenau bekannten Dichtungen. Wie im Ganzen, so ist in jedem einzelnen Theile der Orestestrilogie eine bewunderungswürdige Klarheit, Steigerung und Wirkung. Jeder aber hat wieder seine besondere Gestaltung.

Die fünf Abschnitte der Action, die sich so ganz

naturgemäss entwickelt haben, stehen im „Agamemnon“ nach Anordnung und Umfang im harmonischsten Verhältniss. Den Prolog spricht, mit einer ebenso bündigen als verständlichen Exposition, der Thurmwächter zu Argos. Unmittelbar darauf flammt das Feuerzeichen auf, des Wächters Ruf lockt den Chor argivischer Greise herbei, seine unruhige Erwartung der noch unerklärten Botschaft äussert sich in dem Einzugsliede und folgendem Fragen und Forschen. Die Steigerung vollzieht sich sodann in drei Absätzen, Klytaemnestra's Deutung des Siegessignals, ihrer heuchlerischen Rede zu dem vorauseilenden Herold und ebensolchem Empfange des heimgekehrten Gatten. Herrlich ausgeführt ist der Höhepunkt in der ergreifenden Pathosscene der Kassandra, daran reiht sich in effectvollster Weise die im Palast sich vollziehende Mordscene, welche durch die Jammerrufe des Agamemnon von drinnen und die sich des Chores bemächtigende Erregung die Einbildungskraft des Höreos mächtiger ergreift, als wenn sie sich auf der Bühne vollzöge. Die Umkehr der Handlung bildet das Auftreten Klytaemnestra's, welche jetzt mit unheimlicher Offenherzigkeit ihr ganzes böses Herz enthüllt, die Katastrophe des Stückes, wieder naturgemäss mehr hinhaltend als abschliessend, der tumultuarische Auftritt zwischen der Königin, dem herbeieilenden Aegisthos und dem entrüsteten Chor der Greise. Bemerkenswerth ist die Kunst, mit welcher dem Ganzen durch die Expositionsscene und den vordeutenden blutigrothen Schein am Himmel gleichsam das Colorit gegeben wird, und dann der Handlungsverlauf in immer gesteigerter Lebhaftigkeit und Leidenschaft sich nach dem Ende drängt, während inmitten desselben fest und todesstandhaft, mit weitblickendem Seherauge und doch voll rührender Wehmuth die unglückliche Jungfrau steht.

Das mittlere Stück weist insofern einen abweichenden Bau auf, als es mit gründlicheren Motivirungen und

Vorkehrungen die Hauptaction vorbereitet, mit welcher sich dann unmittelbar die Katastrophe verbindet. Nach dem Prolog Orest's am Grabe seines Vaters folgen drei Stufen der Handlung, die Entdeckung der Spuren des Bruders durch Elektra, die Erkennungsscene der Geschwister nebst Mittheilung des Planes und die Trugbotschaft an Klytaemnestra. Ein kurzer Auftritt, die Absendung der Dienerin nach Aegisth, vermittelt den Uebergang zur bewegten Höhenscene, der Doppelmord, die sich erst im Hause, dann auf der Bühne, dann wieder im Hause abspielt. Und unverzüglich folgt hierauf die Katastrophe, nämlich die versuchte Rechtfertigung des Orestes, über welcher die Erinnyen gegen ihn heranschwirren. Diese Anlage ist dem Charakter des Stücks höchst angemessen, die That bedurfte genauer Begründung und kluger Vorbereitung, aber nachdem sie vollbracht, war jede Verzögerung eine lästige Länge, während das rasche Ende äusserst ergreifend wirkt, und der vom Wahnsinn ergriffene, von den Furien gejagte Jüngling einen Schluss von überwältigender Grösse darbietet, zugleich die Spannung auf das Höchste steigernd.

Wieder anders angelegt sind die Eumeniden. Hier liegt der Schwerpunkt mehr nach vorn gedrängt in der Entscheidung über Leben und Tod des Muttermörders. Nach dem lebhaften Prolog der Pythia, welche sich über den am Altare des Gottes sitzenden fluchbeladnen Mann entsetzt, entlässt Apollon seinen Schützling mit tröstenden und ermuthigenden Worten gen Athen. Nun folgt die wirkungsvolle Steigerung: Klytaemnestra's Schatten treibt die an der Schwelle des Heiligthums schlafenden Rachegöttinnen mit Stachelreden empor, stöhnend und heulend macht sich der grausige Chor auf erneute Jagd nach seinem Opfer, nachdem ihn Apollon von der Schwelle seines Tempels vertrieben. Sobald sich die Scene verwandelt, folgt die Haupthandlung des Stückes, das von

Athene berufene Gericht auf der Burg von Athen. Mit der Freisprechung Orest's endet die eigentliche Tragödie, aber die bedeutsame Frage, welche erregt wurde, die Frage nach der Berechtigung der Blutrache, harrt noch ihrer Beantwortung. Indem also der Dichter diese, nach Erledigung des einzelnen Falles, unter den höheren, allgemeinen Gesichtspunkt rückt, folgt jetzt noch ein Act voll bewegter Dramatik: die Versöhnung der Erinnyen.

Die ganze Tragödie der Eumeniden, weit entfernt, an Lebhaftigkeit hinter einem der beiden vorausgehenden Stücke zurückzustehen, ist vielmehr von Anfang bis zu Ende ausserordentlich lebendig, wozu die Seltsamkeit des Furienchors grauenvollen Anblicks mit beiträgt, und wogegen der mild versöhnende Schluss einen wirksamen Contrast bildet. Die Dreitheilung trilogischer Handlung ermöglichte eine umfassende Darstellung von Unrecht, Verwickelung und Lösung, welche sich oft über mehrere Menschengeschlechter erstreckten und nur in dem bewegenden Grundgedanken eine ideale Einheit fanden. So reicht die Labdakidentrilogie von Vater auf Sohn und Enkel, die Promethie, obwohl an eine Person geknüpft, überspringt eine lange Reihe menschlicher Geschlechter. Die beschränkende Kunst der Einzeltragödie hob diesen kühnen idealen Zusammenhang auf, ihr eingeengter Rahmen zog auch die Grenzen des Horizontes enger, und das Streben nach augenfälligerer Täuschung durch grössere Annäherung an die Wirklichkeit wies der tragischen Handlung nur ungefähr die Zeitdauer eines Tages zu. Diese Einschränkung war aber, wie sich von selbst versteht, nicht die Folge eines von aussen her oktroyirten Gesetzes, sondern ging aus der Kürzung des äusseren Thatverlaufes ganz von selbst hervor. Der durch Verminderung der Chorpartieen gewonnene Raum konnte, wie wir oben sahen, eine bedeutende Ausdehnung der Action nicht gewähren, weil er durch eine breitere

Behandlung der Dialogscenen zum grössten Theile in Beschlag genommen wurde, und so musste eine anderweite Abhülfe geschaffen werden. Wie dieselbe geartet war, sehen wir an der Technik des Sophokles.

Liess sich der ganze Plan jener Dreihandlung nicht, oder doch nur selten in die Einzeltragödie aufnehmen, so musste am Anfang oder am Ende, oder mitunter an beiden Stellen gekürzt werden. Sophokles, dem die Darstellung bedeutender Menschen unter der Einwirkung eines mächtigen Pathos am liebsten zum Vorwurf diente, kürzte regelmässig am Anfang. Die Voraussetzungen des Inhalts seiner Stücke erstreckten sich daher weiter, als dies sonst der Fall, — denn allgemeine Voraussetzungen sind überall vorhanden und heischen jedesmal eine, wenn auch noch so kurze Exposition. Die der sophokleischen Stücke umfassen wie gesagt mehr, sie enthalten einen ganzen Theil der eigentlichen Handlung selbst; eine Schuld, eine Unthat, eine Verwirrung, eine Kränkung, ein Streit geht stets voraus, und somit beginnt das Drama, so weit wir es kennen, fast stets, auf der Höhe der Action und bringt nur deren letzten Theil, die Wiederherstellung der gestörten Ordnung, zur Darstellung. (Vgl. hierzu, wie überhaupt zu dieser ganzen Stelle, die ausgezeichneten Bemerkungen G. Freytag's, Technik des Dramas, S. 121 ff., die ich in allen wesentlichen Punkten theile.) Diese Wiederherstellung ist nach der Art des Vorausgegangenen entweder Sühne für eine Schuld, wie z. B. im Aias, oder göttliche Strafe menschlicher Gräuelthaten, wie im Oedipus Rex, oder Versöhnung mit den Göttern, wie im Oedipus Koloneus, oder Ausgleich mit dem Gegner, wie im Philoktet, oder Blutrache für begangnen Mord, wie in Elektra. In allen diesen Fällen liegt das, was wir einstweilen ungenau, aber kurz Schuld nennen wollen, beim Beginn des Stückes als Thatsache vor: Aias hat den

vermeinten Racheact vollzogen, Oedipus längst seinen Vater erschlagen und die Mutter gefreit, Philoktet fristet bereits neun Jahre auf wüster Insel ein trauriges Dasein, der Muttermörder Orestes war ein kleiner Knabe, als man ihm den Vater erschlug. Jedes der genannten Stücke umschliesst also nur — um ebenso kurz und ungenau zu sprechen — die Sühne, also im Ganzen wenig Handlung, fast möchten wir sagen den vierten und fünften Aufzug. Aber diese Selbstbeschränkung erscheint bei Sophokles nicht als unbequemer Zwang, sondern vielmehr als eine bewusste und beabsichtigte Wahl, welche ihm die ungestörte Verfolgung seiner Intentionen erst ermöglicht. Je weniger er von den alten Stoffen, denen meist etwas Sprödes, dem Zeitalter fremd Werdendes, barbarisch Erscheinendes anhaftete, aufnahm, um so mehr konnte er in wohlgegliederter Handlung und individuell gezeichneten Charakteren sich einer idealisirten Wirklichkeit nähern.

Lassen wir zuerst den Aufbau der Handlung Revue passiren. Wir finden da im Allgemeinen gross, mitunter breit angelegte, mehrgliederige Scenen, die jedoch stets in angemessener, logischer Aufeinanderfolge stehen, und ein geniales Dirigiren der Personen, deren Auftreten und Abgehen genau motivirt ist. Die Zahl der Acte, wenn wir so sagen dürfen, ist zwar keine feststehende und schwankt sogar zwischen drei und sieben, doch lässt sich die Symmetrie der oben entwickelten fünf Theile fast überall nachweisen. Voran geht stets die Expositionsscene, welche die Voraussetzungen erörtert und meist auch den treibenden Gedanken einschliesst, dann folgt die Steigerung der Handlung bis zu dem stark herausgearbeiteten Höhenpunkte, diesem folgt, oft mit feinem Uebergange, der Umschwung oder die Umkehr, die sodann rasch und sicher zur Katastrophe hindrängt. Die letztere spaltet sich in der Regel in eine Boten- und eine Pathosscene, oft mit kommatischem Wechselgesang

verbunden, und wird durch ein kurzes Schlusswort des Chors beendet. Folgen wir der ungefähren Reihenfolge von der einfacheren zur complicirteren Technik, so muss Philoktet den Anfang machen, Oedipus Rex schliessen.

Den einfachsten Bau hat also „Philoktet", aber derselbe ist von grosser Schönheit paralleler Actionen. Der Prolog setzt im Zwiegespräch des Odysseus und Neoptolemos die wissenswerthen Thatsachen und das Vorhaben der beiden Helden aus einander. Dann folgt die Steigerung in drei Abschnitten, die Erkennungsscene zwischen Philoktet und Neoptolemos, die Trugbotschaft des als Kaufmann erscheinenden, von Odysseus abgesendeten Spähers, endlich die Uebergabe des Bogens. Den Höhepunkt bildet die grosse Doppelpathosscene, der Krankheitsanfall Philoktet's und die Offenbarung der Wahrheit durch den zum Mitleid gerührten Neoptolemos, welche durch die Dazwischenkunft des Odysseus, welcher Gewaltmassregeln trifft, beendet wird. Als dritter Theil, sinkende Handlung schliessen sich wieder drei Scenen an, der Streit des Neoptolemos mit Odysseus nebst Rückgabe des Bogens, die Auseinandersetzung zwischen den dreien mit der Rüstung zur Heimfahrt und die Erscheinung des Herakles, welcher die getroffenen Dispositionen mit einem Male umstösst.

Fast ebenso schlicht ist der Verlauf der „Elektra". Nach dem Prolog des heimkehrenden Orestes und seines Pädagogen steigt die Handlung in zwei Stufen, Elektra's und ihrer Schwester Zwiegespräch, Elektra's und ihrer Mutter Streit, zum Höhepunkte, der falschen Botschaft vom Tode Orest's, woran sich Elektra's grosse Pathosscene reiht, dann folgen zwei Stufen der Umkehr, Botschaft der Chrysothemis und Erkennungsscene mit dem Bruder, und die zweitheilige Katastrophe, Mord Klytaemnestra's und Abführung Aegisth's.

Im „Oedipus auf Kolonos" ist der Prolog zwei-

getheilt und sehr umfangreich, er enthält die Exposition, Ankunft in Kolonos, und die Botschaft Ismenens, dann verläuft die Handlung ohne deutlich entwickelte Höhenscene, als welche die Befreiung der Töchter durch Theseus zu betrachten ist, in drei Hauptgliedern, Aufnahme durch den Athenerkönig, Schutz gegen Kreon's Gewalt und Verstossung des Polyneikes, bis zu der Katastrophe, welche wiederum aus zwei Hälften besteht, dem von besonderen Umständen begleiteten Tod des Helden und der ausgeführten Pathosscene der hinterlassenen Töchter.

Die Handlung des „Aias" ist in zwei ungleiche Hälften geschieden, die durch den Selbstmord des Helden nur lose an einander gereiht erscheinen. Das ist ein technischer Fehler, den wir beim Euripides mehrfach antreffen werden, beim Sophokles nicht vermuthen sollten. Der Prolog besteht in dem dreitheiligen Acte vor dem Zelte des Aias, erster Auftritt: Athene und Odysseus, zweiter: Die Vorigen und Aias, dritter: Die Vorigen ohne Aias. Dann folgen drei Steigerungen, das Erwachen und der erste unbändige Schmerz des Helden, dann die kluge Verhüllung seines Planes nebst seinem Weggange, und die aufregende Botenscene, welche als schöner Uebergang betrachtet werden muss zu der Höhen-Pathosscene, dem grossartigen Monolog des Aias und dem Selbstmord. Bis hierher ist Alles meisterhaft entworfen und gehört zu dem Besten, was der Dichter geschrieben. Was folgt, ist ein langgedehntes Nachspiel, welches auch durch die Betonung der Wichtigkeit, welche den Alten ein ehrliches Begräbniss hatte, nicht genügend motivirt wird und keinenfalls künstlerisch schön zu nennen ist, wie sehr auch die Athener an der rhetorisch-sophistischen Schlagfertigkeit der streitenden Parteien sich ergötzt haben mögen. Diesem Bedürfnisse des Publikums Genüge zu leisten, war die Kunst des Sophokles zu vornehm; fast

scheint es, als habe der Dichter hier aus der Noth eine Tugend gemacht und zur Erreichung der nöthigen Länge etwas zu stark gedehnt. Dem könnten die Worte des Aristoteles verglichen werden (Poet. 7), wo er von den episodenhaften Dramen spricht, welche „die guten Dichter“ aus Rücksicht auf die Schauspieler (oder die scenische Aufführung) machen: *ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες μῦθον πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.* — Aeusserlich zerfällt der fragliche Schlusstheil in drei durch das Auffinden des Todten an die Selbstmordscene angeknüpfte Auftritte, Teukros und Menelaos, Teukros und Agamemnon, beziehentlich Odysseus, endlich Teukros und Odysseus. Von einer Katastrophe kann hier nicht eigentlich die Rede sein.

Besondere Eigenthümlichkeiten der Anlage finden wir auch bei den „Trachinerinnen“, doch gereichen diese dem Stücke darum nicht zum Tadel. Die erste besteht darin, dass hier das aufregende Moment nicht mit der Expositionsscene verbunden erscheint, sondern sich erst in der dritten Scene einstellt. Damit hängt aber zugleich die zweite und allerwichtigste Abweichung dieses Dramas von allen übrigen bekannten des Dichters zusammen, nämlich dass hier die Schuld der Heldin in das Gefüge der Bühnenhandlung aufgenommen ist. Doch davon später, für jetzt nur das Gerippe der Tragödie. Den Prolog spricht Deianeira, er enthält den Ausdruck ihrer Sorge und des Hyllos Aussendung auf Kundschaft nach dem Vater. Nun steigt die Handlung durch die, vorher schon angekündigte Ankunft des Lichas mit den gefangenen Jungfrauen, seinen Bericht, die versuchte Annäherung Deianeira's an die schöne, stumme Königstochter. Wie schön, um das nur beiläufig zu bemerken, verdeckt hier der Meister die Achillesferse der Bühnentechnik, die Beschränkung der Schauspieler; nach ihr

muss Iole stumm sein, weil die Rolle keinen Spieler hat, beim Dichter darf sie nicht sprechen, weil der Schmerz ihr den Mund verschliesst, und kein Hörer oder Leser wird darüber spöttisch den Mund verziehen. Weit weniger gut gelingt die Vorführung eines *κωφὸν πρόσωπον*, das für das Drama einige Wichtigkeit besitzt, mit dem Pylades in der „Elektra", weshalb Manche so gerne diese Schattengestalt dort ganz ausräuchern möchten, und kostete es selbst ein paar sophokleische Verse.

Den Charakter der Verwickelung erhält unmittelbar nach dem Abgange des Lichas die Handlung durch das Eingreifen jenes Boten, der bereits des Lichas Ankunft meldete und deshalb auf einige Glaubwürdigkeit rechnen darf, es erfolgt der Verrath des wahren Verhältnisses der Iole zum Herakles und das Verhör des Lichas, welches die Richtigkeit jener Mittheilung bestätigt. Konnte dies als zweiter Act des Stückes angesehen werden, so bringt nunmehr der dritte, der des Höhepunktes, die Uebergabe des Zaubermittels an Lichas. Die Umkehr, als vierter Act, ist zweitheilig, mit einer Eröffnungsscene, die erwachenden Gewissensbisse Deianeira's auf Grund der gemachten unheilvollen Beobachtungen: zuerst die erregte Scene mit Hyllos, dann die Botschaft von dem Verzweiflungsselbstmorde Deianeira's. Der fünfte Theil bringt endlich die Katastrophe des zweiten Helden, Herakles, und die völlige Auflösung des tragischen Knotens. Der Bau des Stückes ist, wie sich aus Obigem wohl ergibt, äusserst kunstgerecht, ohne complicirt zu sein; steigende und fallende Handlung stehen im besten Verhältniss; die Motivirung aus den Charakteren, von welcher noch zu sprechen sein wird, hält den Vergleich mit jeder anderen aus.

Eine hervorragende Technik weist auch „Antigone" auf. Das volle Interesse wird hier gleich in der Eröffnungsscene gewonnen durch den gegen Ismene

geäusserten Entschluss der Heldin, den Körper des unglücklichen Bruders zu beerdigen. Auch hier also liegt die That der Hauptperson im Stücke selbst, aber sie ist keine, Schuld in sich schliessende, also auch nicht Sühne heischende. Lebhaft steigert sich die Handlung in den drei Scenen, deren erste den Despotismus Kreon's und die Meldung des Wächters, die zweite die Ergreifung Antigones und das rührende Einschreiten Ismenes, die dritte Hämon's Bitte und finstre Drohung enthält. Ergreifend wirkt die grosse Pathosscene der Mitte, Antigones Abschied vom Leben. Schlag auf Schlag erfolgt, nachdem die Umkehr in dem Gespräche des Teiresias mit Kreon scharf markirt ist, die Katastrophe, zweigipflig, die Botschaft vom Tode der Heldin und ihres Bräutigams, und, nach der Pathosscene des Kreon bei der Leiche des Sohnes, die Kunde vom Selbstmord der Eurydike. Vernichtet steht am Schlusse der verwaiste Vater und Gatte, zu spät die Pflicht erkennend gegen die Gottheit.

„Das kunstvollste Stück des Sophokles, sagt mit Recht G. Freytag (a. a. O. S. 148), ist «König Oedipus», es besitzt alle feinen Erfindungen der attischen Bühne, ausser den Variationen in Gesängen und Chor, Peripetie-, Erkennungs-, Pathosscenen, geschmückten Bericht des Endboten." Nur den schwach hervortretenden Höhepunkt nimmt er — gleichfalls mit Recht — aus, sonst darf das Stück hinsichtlich seiner Technik für das vollkommenste des Dichters gelten. In die grossartig ausgeführte Expositionsscene, die Pest in Theben mit lebhaften Farben schildernd, trifft blitzartig die Botschaft von Delphi als aufregendes Moment herein. Zwei Auftritte steigern die Handlung gleichmässig mit dem Interesse des Zuschauers, die in bittre Worte ausgehende Unterredung mit Teiresias, und der Streit mit Kreon, der, zu hellem Zorne seitens des Oedipus ausschlagend, von

Iokaste mühsam beschwichtigt wird. Den Höhepunkt bildet die Scene mit der Gattin, deren beruhigendes Zureden den ersten Gedanken an die eigne Thäterschaft in Oedipus anfacht, nun stürmt der Unselige in zwei Auftritten der Umkehr dem Abgrunde zu, es sind zwei Erkennungsscenen, die durch den Boten von Korinth und den mit demselben confrontirten Hirten herbeigeführt werden. Die Katastrophe theilt sich regelrecht in die Botschaft vom Tode der Iokaste und der Unthat des Königs an sich selbst, in die Pathosscene des Geblendeten und den milderen Schlussaccord.

Namentlich an der Handlung des „König Oedipus“ lässt sich eine Reihe von Beobachtungen machen, welche für den seit Aeschylos gemachten Fortschritt in der Technik von grosser Bedeutung sind. Das ältere Drama kannte noch keine so ganz in's Einzelne gehenden Vorschriften über die Führung der Handlung durch die einzelnen Theile des Stückes. Es war ein Verlauf menschlichen Schicksals aus Glück in Unglück, seltener umgekehrt. Innerhalb der beiden Endpunkte dieses Verlaufes nach vorwärts und rückwärts, nämlich des treibenden Momentes im Anfang, der endgültigen Entscheidung im Ausgang, bewegte sich die Action in einer Anzahl von Abschnitten, wie sie durch den Stoff geboten waren. Nur im Centrum des Dramas pflegte man eine stärker herausgearbeitete Scene, in der Regel eine Pathosscene, anzubringen, welche einen verstärkten dramatischen Pulsschlag aufwies, in welcher sich die ringenden und streitenden Mächte am heftigsten zusetzten. Durch solche Hervorhebung wurden dergleichen Mittelscenen zu Höhenpunkten, und so enstand ganz von selbst durch die zwischen Ausgangspunkt und Höhe, zwischen Höhe und Endpunkt inneliegenden Theile der Handlung jene bereits oben wahrgenommene Fünfzahl der Abschnitte, die sich später immer regelrechter nachweisen lässt,

wennschon jeder Abschnitt wieder mehrtheilig sein konnte. So gewann das Drama äusserlich die Gestalt, nicht mehr einer gerade verlaufenden Linie, sondern einer nach oben zu wellenförmigen, oder gar die eines Winkels. Schon in der grossen Scene der Kassandra im Agamemnon erkennen wir den steilen Höhepunkt, von welchem jählings abwärts die Handlung zur Entscheidung rinnt, und der lebhaft bewegte Abzug des zum Bruderkampfe schreitenden Eteokles zeigt bereits deutlich die Stelle an, wo das Steigen in ein Fallen übergehen wird. Die dramatische Technik legte nun der stärkeren Wirkung halber immer entschiedener das Gewicht auf diesen Mittelpunkt, indem sie mit der sich hier entwickelnden höchsten Intensität des dramatischen Lebens das den Uebergang in die fallende Handlung bewirkende Moment auf's Innigste verband. Dieses Moment verbannte sie nicht mehr hinter die Coulissen, um dessen Wirkung später durch einen Botenbericht mittheilen zu lassen, sondern sie verflocht es am liebsten direct mit dem mittleren Theile der Bühnenhandlung, sodass sich der Umschwung vor den Augen des Zuschauers vollzog. Das schönste Beispiel für diese, hoch anzuschlagende Bereicherung der Bühnenkunst bietet eben die Scene des „König Oedipus“, in welcher sich bei den Worten Iokastes im Herzen des Helden selbst der Umschwung vollzieht, es ist der Augenblick, wo ein unheimliches Bangen ihn ergreift:

Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
Ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν.

Der hier zunächst innerlich auftauchende Gedanke erhält dann nur zu bald auch von aussen her volle Bestätigung. Aehnlich tritt beim Neoptolemos die Wandlung in Gestalt von Mitleid und Scham gegenüber dem hülflosen, vertrauensvollen Philoktet ein:

Παπαῖ· τί δῆτ' ἂν δρῷμ' ἐγὼ τοὐνθένδε γε;

. . . .

Οὐκ οἶδ', ὅποι χρὴ τἄπορον τρέπειν ἔπος.

Und dann folgt die Enthüllung der Wahrheit, später die Rückgabe des Bogens. Ebenso liegt die eintretende Wendung in den Worten Deianeira's in den Trachinerinnen (663):

Γυναῖκες, ὡς δέδοικα, μὴ καιροῦ πέρα
Πεπραγμέν' ᾖ μοι πάνθ' ὅσ' ἀρτίως ἔδρων.

Ganz besonders wirksam mussten diese Momente dann werden, wenn sie einen starken Contrast hervorriefen, die Stimmung plötzlich geändert, die Absicht durchkreuzt ward. Und diesen Effect erreichten die Dichter endlich auch und mit Vorliebe durch diejenigen Scenen, in welchen Verwandte oder Freunde einander wiederfanden und erkannten, was um so wirksamer war, unter je schwierigeren Verhältnissen sie einander antrafen und je einflussreicher ihr Wiedersehen auf ihr künftiges Geschick werden musste, wie es z. B. bei Elektra der Fall ist. Beim Oedipus bezieht sich diese Erkennung auf die eigne Person.

Bemerken wir so eine zunehmende Verstärkung der Effecte und Verfeinerung der die Handlung treibenden Motive, so können wir andrerseits auch hinsichtlich der Charakterisirung der vorgeführten Personen einen wesentlichen Fortschritt nicht leugnen. Die Charaktere der ältesten uns bekannten Dramen tragen noch die Merkmale des rohen Stoffs an sich, aus welchem sie geschnitzt wurden; wir können sie vergleichen mit jenen früheren Sculpturen, deren steife Haltung und stereotyper Gesichtsausdruck noch alle Bewegung und alles individuelle Leben auszuschliessen scheint. Und wir dürfen auch nicht zu viel verlangen, wir dürfen nicht vergessen, dass jene Gestalten von Helden, wie sie das Epos darbot, des-

jenigen inneren Lebens ermangelten, welches der Dramatiker braucht, um uns seine Figuren menschlich näher zu rücken, und dass der hierdurch nothwendig werdende Umgestaltungsprocess nur allmählich, wenn auch mit innerer Nothwendigkeit, fortschreiten konnte. Ganz überwunden wurden die sich der Dramatisirung epischer Charaktere entgegenstellenden Schwierigkeiten nie, und das lag in der Natur der fast ausschliesslich der Heldensage entlehnten Stoffe, aber es ist ein Unrecht, den Gestalten des Sophokles, ja selbst einigen des Aeschylos, individuelles Leben abzusprechen. Typisch waren von Haus aus jene Charaktere, das ist nicht zu leugnen, und weil sie lediglich demselben gesellschaftlichen Kreise entlehnt wurden, so musste ihnen auch etwas Stereotypes ankleben. Helden und Heldensöhne, Frauen jener und ihre Töchter, dazu der greise Seher und der Mann aus dem Volke als Diener, Bote, Wächter, etwa noch eine alte Dienerin, Amme oder dergleichen, das war die ganze Auswahl für die Personen eines Stückes. Die Hauptfiguren des Epos trugen überdies etwas von jenen typischen Charaktereigenschaften an sich, wie sie etwa der Thier-Fabel eigen sind, ein Odysseus, ein Achill, ein Aias, ein Agamemnon waren ein für allemal feststehende Charaktere, welche erst eine vorgeschrittene Technik mannigfaltiger zu gestalten wagte, ohne ihren Grundzug zu alteriren. Ein schönes Beispiel dafür ist der Odysseus in den sophokleischen Stücken Aias und Philoktet.

Gross und gewaltig waren die Gestalten der Epik, das lässt sich nicht verkennen, fast zu gewaltig für die Bühne und mehr geschaffen für die Phantasie. Aber der Meister Aeschylos verstand es Riesen zu zeichnen, jene Himmelsstürmer in ihrem masslosen Trotze, wie der Titane Prometheus, und dem grimmigen Stolze, mit welchem Eteokles dem sichtlich bevorstehenden Untergange entgegentritt, oder Klytaemnestra den Aeltesten

des Volks begegnet. Mit solcher trotzigen Grösse verbindet sich die schon erwähnte Starrheit des Sinnes, der sich durch Zureden sowenig als durch Gewalt beugen lässt und stierköpfig auf sein Ziel losstürmt, um zuletzt erst durch die vernichtende Katastrophe gebrochen zu werden. Es ist dies zugleich jener antike Egoismus, welcher ausser sich und ausser seinem Leben nichts kennt, worauf er zu sinnen und zu achten hätte, der selbst an Weib und Kind nicht denkt, wenn er seine Ehre verletzt oder seinen Plänen Hindernisse den Weg sperren sieht. Aber schon bei Aeschylos tritt die höhere, die Staatsidee über die subjectiven und blos persönlichen Willensrichtungen hervor.

Die Charaktere dieses Tragikers tragen noch durchaus jene furchtbare Einseitigkeit zur Schau, welche nur eine hervorragende Eigenschaft, diese aber mit zäher Consequenz hervorkehrt (vgl. G. Freytag, Techn. 142). In einem grossen Zuge führt er seine Helden in einem heftigen Begehren, einem rücksichtslosen Vorgehen gegen das Ziel, verzweifeltem Ringen um den umkämpften Preis, endlich im Unterliegen vor, wenig oder nichts Milderndes, keine menschliche Weichheit haftet an ihnen, diese trägt selbst an der edlen Jungfrau etwas Scheues und Sprödes an sich.

In doppelter Hinsicht unterscheiden sich hier die Charaktere des Sophokles von den eben erwähnten. Erstens sind sie im Ganzen — so weit natürlich als wir sehen können, — mehr passiv als activ. Das liegt in der Vertheilung und Anordnung des Stoffes, wie wir vorher gezeigt haben. Wenn die That, welche den Verlauf des Dramas bestimmt, ausserhalb des letzteren liegt, so sehen wir den Helden nicht mehr in seiner eigentlichsten Activität. Das Entspringen der Idee, die Fassung des Beschlusses, die Ausführung des Vorhabens bleiben verhüllt, liegen zurück, wir sehen den Helden meist erst dann,

wenn die Folgen seiner That bereits verhängnissvoll auf ihn einwirken, wir sehen ihn mehr leidend als handelnd, mehr getrieben als treibend, mehr sich vertheidigend als angreifend. Mit Löwenstärke und mit Verzweiflungsmuth wehrt er sich freilich gegen die auf ihn eindringenden Mächte oft genug, nicht selten aber ist seine Kraft denselben weitaus nicht gewachsen und resignirt gibt er jeden weiteren Kampf auf. Dem Sophokles war es ein interessanteres Problem, darzuthun, wie ein Mensch in einem ihm aufgebürdeten Drangsal sich zeige, als wie er dieses Drangsal aus freier Initiative heraufbeschwöre. So drängt die Handlung bei Sophokles fast nur abwärts und ihre Träger bestehen nur eine Art Todeskampf.

Wenn dies den kräftig anstürmenden Gestalten des Aeschylos in ihrer Freude am Wagniss einen unbestreitbaren Vorzug einräumt, so ist andererseits die Technik im Charakterisiren beim Sophokles eine reichere und vielseitigere. Und das ist der andere Unterschied. Aeschylos gibt seinen Charakteren nur einen grossen Zug, aber Sophokles hebt diese Einseitigkeit durch Zufügung einer contrastirenden oder complementirenden Färbung auf. Philoktet ist nicht blos der unversöhnliche Hasser und Griechenfeind, zu dem ihn sein schnödes Loos erzog, eine rührende Hingabe vielmehr und ein unbedingtes Vertrauen dem jungen Freunde gegenüber bringt ihn unserm menschlichen Gefühl näher und bedingt im Grunde unser wahrstes Interesse an diesem Helden. Aias ist von der heftigsten Rachsucht gegen seine Widersacher und den Nebenbuhler erfüllt, aber er zeigt eine unter rauher Hülle sich bergende warme Gatten-, Vater- und Freundesliebe. Des Oedipus Stolz und Selbstbewusstsein, welches im Stücke stark betont wird, mildert sich durch seine wohlwollende Sorge für den Staat, sein Grimm wider die verfeindeten Söhne durch die Liebe zu seinen Töchtern und Wohlthätern. Nicht anders die

Heldinnen. Auch Aeschylos hat uns herrliche Frauengestalten gezeichnet, die keusche Io, die erhabne Kassandra, die echt jungfräulichen Danaiden, die hingebenden, aufopferungsvollen Okeaninen und die Antigone der „Sieben", das Prototyp für die so viel reicher ausgestaltete des Sophokles. Aber eben bei diesem finden sich erst jene Complementärfarben, die einer Antigone, Elektra, Deianeira den Reiz des Individuellen verleihen. Die beiden Jungfrauen sind, bei aller Härte des Sinnes, von zärtlichster Schwesterliebe erfüllt, und diese, in Antigone das treibende Motiv der That, verdunkelt sogar die Liebe zum Bräutigam. Deianeira ist ein schwaches, irrendes Weib, leichtgläubig und unbesonnen in ihrer Leidenschaft, aber diese Leidenschaft ist eben Liebe, unsägliche und unbegrenzte Liebe zu dem ungetreuen Gatten. Auch in diesem zeigt sich neben der natürlichen Wildheit und Sinnlichkeit ein Zug von Redlichkeit und Milde, der allerdings, dem rauhen Wesen des Mannes gemäss, sich mehr negativ äussert. Und so erstreckt sich denn dieses Anbringen complementärer Züge selbst auf secundäre Personen, soweit sie in die Handlung bedeutsamer eingreifen. In Hyllos sehen wir des Vaters leidenschaftliche Art, die zur Voreiligkeit und Unbilligkeit hinreisst, aber auch jene redliche Gesinnung, welche den jungen Jahren entsprechend leicht in Reue und Weichherzigkeit übergeht. In Haemon paart sich nicht unähnlich Sanftmuth und Tiefe der Empfindung mit aufbrausendem Jähzorn, der schnell an's Leben tastet. Neoptolemos, im Drama zweite Person, thatsächlich aber Führer der Handlung, zeigt kühne Entschlossenheit neben sanftem Mitleid. Selbst der nur dem praktischen Vortheil huldigende Odysseus ist im Philoktet der kluge Vertreter des berechtigten Gesammtinteresses; und dies versöhnt in gewissem Masse mit seinen hinterlistigen Plänen, gibt doch auch Herakles, der den unentwirrbaren Knoten durchhaut, ihm in der Sache Recht. Und trotz alles

Feindeshasses bewährt der Vielgewandte im Aias eine edle, von jeder Schadenfreude freie Gesinnung.

Jene mildernden, mehr secundären Charakterzüge, jene ergänzenden und abrundenden Nuancen üben nun zwar auf die fraglichen Personen in der Regel nicht einen so bedeutenden Einfluss aus, dass diese ihre Handlungsweise demgemäss änderten und bestimmten, und das liegt an der bekannten Starrheit derselben, wie wir oben gesehen. Aber ganz ohne Einfluss blieben jene ersteren doch nicht. Beim Neoptolemos möchte man sogar glauben, die ihn überwältigende Rührung führe zu einer seinem bisherigen Wollen direct widersprechenden That, allein da ist nicht zu vergessen, dass jenes Wollen nichts weniger als ein freiwilliges, dass es erst die Folge einer Ueberredung war und seinem innersten Wesen widersprach, dass also die durch Mitleid erzeugte Willensänderung nur eine Rückkehr zu der angebornen Sinnesart bedeutet.

Aias besteht einen harten Kampf zwischen seinem Ehrgefühl, das die Aufopferung des Lebens, und der Familienpflicht, welche dessen Erhaltung fordert; das erstere siegt, doch aber macht er dem Zuge des Herzens ein gewisses Zugeständniss, insofern er seine wahren Pläne verheimlicht und sogar von einem Abstehen vom Selbstmorde in klug gewählter, doppeldeutiger Rede spricht. Diese List hat nun zwar auch den Zweck, dem lästigen Klagen und Bitten ein Ende zu machen, ja jede Störung von der unabwendbaren That fern zu halten; aber deutlich erkennt man doch auch den gemüthvollen Sinn, der sich in der Form so zarter Rücksichtnahme ausspricht.

Die Wandelung, welche der Anfangs so harte und despotische Kreon, den selbst das Flehen und die Verzweiflung des einzigen Sohnes nicht rühren, infolge der warnenden Worte des Sehers durch den Widerruf des Todesbefehls documentirt, ist nicht die Folge einer Sinnes-

änderung, sondern der von der bereits hereinbrechenden Katastrophe verursachten Seelenangst.

Neoptolemos hat den unglücklichen Inselbewohner durch seine Offenheit ganz für sich gewonnen, aber gleichwohl gelingt es ihm nicht, den hartnäckigen Widerstand desselben gegen die Rückkehr zum Griechenheer zu überwinden, der jüngere Mann gibt zuletzt nach.

Oedipus, der blinde Bettler, hängt mit unsäglicher Liebe an seiner treuen Begleiterin, er könnte Alles für sie thun, ihr Verlust macht ihn verzweifeln, aber dennoch, wie schwer wird es dieser, den starren Alten auch nur zum Anhören des landflüchtigen Sohnes zu bewegen, wie viel weniger schützt ihre Fürsprache diesen vor dem väterlichen Fluche.

Eine scheinbare Abweichung von der vorschriftsmässigen Consequenz zeigt sich an einer Person zweiten Ranges, und der strenge Kritiker aus Stagira rügt sie auch. Wenn aber Haemon, denn um diesen handelt es sich, erst auf den Vater das Schwert zückt, dann sich selbst durchbohrt, so ist das einfach die natürliche Handlungsweise blinder Verzweiflung, nicht eines mit Ueberlegung umgestossenen Planes.

Ueberhaupt ist gerade hier der geeignete Ort, eines Motivs zu gedenken, welches anderwärts wohl eine grosse Rolle spielt, in der griechischen Tragödie dagegen nur vereinzelt und vorsichtig hervortritt. Es ist dies die Liebe, und zwar die Liebe zwischen Mann und Weib, Jüngling und Jungfrau. Zum bewegenden Motiv der tragischen Action ist sie von Aeschylos, soweit eben unsre Kenntniss reicht, nie, ausgenommen vielleicht in seinen Danaiden, von Sophokles nur in den Trachinerinnen gemacht. Es ist kein Zufall, dass in solchem Falle ein Weib die Hauptrolle innehat. Die Factoren, welche Thun und Lassen des Mannes bestimmen, sind anderer Art, sie heissen Ehre, Ruhm, Freiheit, Macht. Die Stellung zum Weibe ist bei den

Alten durchaus nicht von der Bedeutung einer Lebensfrage, und man würde einen Helden ausgezischt haben, der sich um eines Weibes willen tödtete. Ja selbst jene willensstarke Jungfrau, die für den todten Bruder freiwillig in den Tod geht, selbst sie, ein Weib, hat, weil sie eben Heldin ist, kein Wort der Klage, keine Thräne des Schmerzes über den verlassnen Verlobten:

Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος
ταλαίφρων ἄγομαι τάνδ' ἑτοίμαν ὁδόν,

so ruft sie beim Scheiden, und das ist Alles. Hatte sie nur einzig Gefühl für ihren Bruder, keins für den Bräutigam? — Die Worte Vers 571: *ὦ φίλταθ' Αἵμων, ὥς σ' ἀτιμάζει πατήρ* gehören nebenbei bemerkt sicher der Ismene und würden sich, so sporadisch, auch in Antigones Munde seltsam ausnehmen, die seiner sonst nirgend Erwähnung thut. — Und seltsames Widerspiel, gerade am Haemon muss sich die lebenzerstörende Macht unglücklicher Liebe bewahrheiten, hier darf sie es, er ist Nebenperson.

Die weitaus meisten tragischen Helden sind Gatten, Väter, oft schon in reiferen Jahren. Da ist das Motiv jugendlicher Liebe von vorn herein ausgeschlossen, an seine Stelle tritt das mehr auf besonnenem Pflichtgefühl beruhende der Gatten-, Vater- und Verwandtenliebe. Interessant ist es unter solchen Umständen immerhin, dass Sophokles jenes erstere, wenn auch sparsam, verwendet. Beim Euripides wird es uns ungleich mehr beschäftigen.

Einigen Ersatz fand die antike Tragödie für jenen Mangel eben in der Verwandten- und Freundesliebe, wodurch dem Bedürfnisse des Gemüths, unter den blutigen Kämpfen, dem Hass und Streit der Männer, Rechnung getragen wurde. An Stelle unsrer Liebesscenen traten dann die bereits erwähnten, oft von Leiden-

schaft durchglühten Erkennungsscenen, unter welchen wir das Wiedersehen langgetrennter Gatten, Geschwister, Waffenbrüder erwähnen. Der immerhin mildere Sonnenstrahl treuer Anhänglichkeit spendete den düsteren Bildern jener Trauerspiele Licht und Wärme.

Verstärkt wurde die Betonung der Gemüthsseite auch durch den Chor, welcher fast immer die Stellung eines Vertrauten des Helden einnahm. So verwendete man dieses ehrwürdige Institut, aus welchem die ganze dramatische Kunst hervorgegangen war, auch später auf's Beste, indem man sein Interesse mit dem der Hauptperson verknüpfte, welche ihm alle ihre geheimsten Empfindungen und Pläne mittheilte. Von Haus aus selbst Mitspieler, theils in Gestalt des Chorführers, theils in seiner Gesammtheit, nimmt er bei Aeschylos meist noch thätigeren Antheil an der Action und greift wohl direct bestimmend in dieselbe ein. In den „Schutzflehenden“ ist er selbst Hauptperson, das richtunggebende Gegenspiel vertritt er in dem grausigen Schwarm der „Eumeniden“, und das energische Einschreiten der argivischen Greise sichert diesen eine erhöhte Bedeutung im „Agamemnon“. Minder hervortretend ist der Antheil des Chors in den Thronräthen der „Perser“, in den Okeaniden des „Prometheus“, wennschon diese noch immer die Handlung als unmittelbar Betheiligte, beziehentlich Theilnehmende begleiten, schon ferner stehen dieser die thebanischen Jungfrauen der „Sieben“ und die Mägde der „Choephoren“. Sophokles drängt ihn nach Art der letztgenannten zwei Dramen etwas mehr zurück, hält ihn aber doch in Verbindung mit der Handlung; er setzt ihn je nach der Art des Stoffes und der Person des Helden, bald aus dessen Kampfgenossen oder Freundinnen oder Räthen zusammen.

Man hat das Wesen und die Bestimmung dieses sophokleischen Chors ganz verschieden gedeutet, eigentlich sollte kein Zweifel möglich sein. Jedenfalls reprä-

sentirt der Chor nicht den idealisirten Zuschauer, unter dem ich mir etwas ganz Anderes vorstelle. Auch von der so oft gerühmten Weisheit des Chors lässt sich wenig entdecken. Derselbe ist weder den Verhältnissen der tragischen Bühnenaction gewachsen, noch hat er ein entschiedenes selbstständiges Urtheil, noch endlich darf er sich ein solches bei seiner untergeordneten Stellung erlauben. Er ist den Verhältnissen nicht gewachsen; wie sollte er auch weiter sehen als der befangene Held! Er müsste diesen ja überblicken, sozusagen hofmeistern. Vielmehr sieht er nur das Nächstliegende und hat zumal für höhere Fragen und Probleme, wie sie wohl den Helden beschäftigen, kein Verständniss. Nie hört man den Chor der Salaminier über den Begriff der Ehre raisonniren, er fürchtet nur den *λιθόλευστος Ἄρης* und möchte seinen Herrn um jeden Preis am Leben erhalten. Die Kampfgenossen des Neoptolemos verstehen dessen erwachendes Schamgefühl keineswegs, verwundert über sein Zaudern weisen sie auf Philoktet und flüstern: Er schläft, greif zu (855 ff.). Den Heldenmuth der Antigone würdigt die Schaar thebanischer Greise zwar als gottgefällig, rathet aber ab, ähnlich beurtheilt der Chor in Elektra deren Verhalten vom Utilitätsstandpunkte. So steht der Chor nirgend auf der Höhe der Situation, so gern er objectiv zu bleiben sich bemüht. Er hat auch kein selbstständiges Urtheil; denn bei ihm hat in der Regel der Recht, welcher zuletzt gesprochen hat; so in der Scene zwischen Kreon und Haemon (724 f.):

> *Ἄναξ, σέ τ᾽ εἰκός, εἴ τι καίριον λέγει,*
> *μαθεῖν, σέ τ᾽ αὖ τοῦδ᾽, εὖ γὰρ εἴρηται διπλᾶ,*

nachdem er vorher die Rede Kreons gelobt hat (681 f.):

> *ἡμῖν . . . λέγειν φρονούντως ὧν λέγεις δοκεῖς πέρι.*

Aehnlich legt er schwankend die Wahrheit in die Mitte (Elektra 369 f.):

Μηδὲν πρὸς ὀργὴν πρός θεῶν· ὡς τοῖς λόγοις
ἕν εστιν ἀμφοῖν κέρδος, εἰ σὺ μὲν μάθοις
τοῖς τῆςδε χρῆσθαι, τοῖς δὲ σοῖς αὕτη πάλιν.

Was soll nun Elektra thun? Was ist ihr mit solcher Weisheit gedient? In ganz das nämliche Dilemma setzt er Antigone: ihr Unternehmen ist recht, edel, gottgefällig, aber sie soll's lieber nicht thun. Wie man, — es geschieht noch oft, ich setze hier die eignen Worte eines ganz modernen Literarhistorikers, — einen solchen Chor „von besonderer Klarheit“ und „edler Weisheit voll“ finden kann, begreife wer Lust hat. Aengstlich und unselbstständig erwägt er hin und her, möchte am liebsten Beides oder noch lieber keines von Beidem. Wo er aber einmal geradeheraus einen Rath geben muss, hilft er ein Unheil anrichten, wie in den Trachinerinnen, wo er der schwankenden Deianeira(din) gegenüber die eigenthümliche Moral herausgibt (592 f.):

Ἀλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν, ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς
ἔχειν, ἔχοις ἂν γνῶμα, μὴ πειρωμένη.

Das sind freilich thörichte Jungfrauen. Wie kurzsichtig der Chor ist, beweisen zahllose Stellen, am besten aber die Antistrophe im König Oedipus, wo er sich (1099 ff.) über die Abkunft des Königs den Kopf zerbricht. — Endlich darf er sich ein selbstständiges Urtheil, selbst wenn er eines besässe, auch allermeist gar nicht erlauben, vermöge seiner untergeordneten Stellung. Und diese, sollte ich meinen, erklärt überhaupt zur Genüge, wie man den Chor aufzufassen hat. Mag er selbst aus wohlweisen Räthen oder aus den klügsten Frauen der Stadt bestehen, er ist und bleibt subaltern. Wie verkehrt wäre es, wollte ihn der Dichter auf eine höhere Stufe der Intelligenz rücken, als seine Helden und Könige, oder ihn zu einem Echo ihrer Speculationen machen. Und sollte er dem Zuschauer etwa das Verständniss erleichtern,

was, wie wir sahen, gar nicht möglich ist, so würde sich dieser für ein solches Vertrauen auf seine eigne Urtheilskraft wohl bestens bedanken. Nein, der Chor ist nicht mehr, als er sein kann und sein will, ein treuer Gesell des Helden, den er tröstet und beruhigt, voll guten Willens, wenn auch ohne grosses Gewicht, ein Rückenhalt, wennschon mehr moralischer Natur, dazu kurzsichtig, leichtgläubig, auch oft ängstlich. Seine Hauptstärke liegt, abgesehen von seiner rein poetisch-lyrischen und musikalischen Bedeutung, die uns hier nichts angeht, in seiner wahren Gottesfurcht. Er vertritt immer die Sache der Götter, bisweilen mit fast übergrosser banger Scheu, er warnt und mahnt und redet zur Sühne, dient also nach der religiösen Seite hin coercirend und rectificirend. Insofern ist er allerdings ein ruhig beharrender Factor in den Wirren und Kämpfen der Handlung und der beste Freund des Helden.

Wie nun durch ergänzende Farben Gleichgewicht, Harmonie erstrebt wurde, so bot noch eine andere Form Einheit durch Mannigfaltigkeit. Das sind die contrastirenden Charaktere. Erst durch den Gegensatz erhalten, wie Licht durch Schatten, die Gestalten der Bühne ihre volle Wirkung. Diese weiss nicht selten schon Aeschylos so zu erzielen, wenn er z. B. dem halsstarrigen Prometheus den mild nachgiebigen Okeanos, dem unbesonnenen Xerxes den masshaltenden Dareios, der buhlerischen Klytaemnestra die keusche Kassandra gegenüberstellt. Reicher sind die Contraste bei Sophokles entwickelt. Hier steht in jeder der sieben Tragödien Satz und Gegensatz neben einander, und zumal der Heldencharakter wird durch solches Verfahren auf das Glücklichste gehoben. Am deutlichsten tritt dies zu Tage im Oedipus auf Kolonos, wo der Held sich von den Vertretern des Parteihasses in seiner ganzen neutralen Grösse scharf abhebt, und im König Oedipus, wo

dem unbesonnen dreinfahrenden Tyrannen der massvoll bescheidene und besonnene Schwager gegenübersteht, während Jener sich auch wieder in seinem dämonischen Drange nach der Wahrheit deutlich unterscheidet von der vertuschenden und bemäntelnden Iokaste. Der bis in den Tod und darüber hinaus Hass und Rachsucht nährende Telamonier findet seinen Gegensatz in dem grossmüthigen Ithakesier, der dem geschlagenen Feinde die gebührende Ehre erweist, und wo dieser im anderen Stück das Princip rücksichtsloser, ränkevoller Schlauheit vertritt, da fällt sein Truggewebe durch die nicht genug in Anschlag gebrachte Ehrlichkeit des unfolgsamen Schülers, dem Trug und Hinterlist verhasst sind. Auch in Herakles und Hyllos lässt sich der schon früher besprochene Gegensatz hierher ziehen. Das vollendetste Widerspiel aber offenbart sich in den zwei Schwesterpaaren, die, ganz parallel behandelt, die Strenge und die Milde, eine fast männliche Entschlossenheit und die sanfteste Weiblichkeit im Wettstreite darstellen.

So versteht es die Kunst des Dichters, durch eine schöngegliederte, in einem Höhepunkt gipfelnde Handlung, durch grössere Individualisirung und complementäre Färbung der Charaktere, durch Satz und Gegensatz den Gebilden seiner Phantasie Leben, Abrundung und Ebenmass zu verleihen, und was er erreicht, ist, einem spröden, widerstrebenden Stoffe den Schein der Natürlichkeit und inneren Nothwendigkeit abzugewinnen. Den Schein, sage ich, denn wir dürfen nicht vergessen, dass es sich hier nur um die dramatische Technik handelt, welcher die nach Aussen gerichtete künstlerische Thätigkeit der Verkörperung obliegt. Darin ist Sophokles Meister. Mögen die innersten Ursachen jener thatsächlichen Vorgänge sein, welche sie wollen, mögen die irrenden, leidenden Helden seiner Tragödien im Grunde von zürnenden Gottheiten oder einem blinden

Schicksale getrieben werden, das gilt hier gleich. Er weiss diesen seinen Gestalten nicht nur innere Wahrheit und ideales Leben einzuflössen, sondern ihnen auch diejenigen Eigenschaften zu verleihen, welche in einem correspondirenden Verhältnisse stehen zu ihrem Schicksale, dieses selbst bis zu einem gewissen Grade aus ihrem Charakter erklären, — ich sage nicht motiviren.

Nicht zufällig ist König Oedipus ein so jäher, heftiger, eigenwilliger Mann, der blind drauf losstürmt und je näher ihm die Wahrheit liegt, desto unbegreiflicher fehlgreift. Nicht zufällig zeigt Antigone „des Vaters wilde Art", ist ihr alles Bitten und Nachgeben fremd, solche Sinnesart „muss" ja verderblich werden. Nicht umsonst lebt in Elektra's Herzen nur des Vaters Bild, kennt sie keine Mutter, nicht umsonst gilt dem Aias die ganze Welt nichts gegen seine Ehre, deren Kränkung er kein Bedenken trägt mit der Kampfgenossen Meuchelmord zu vergelten, verstockt sich Philoktet so sehr in seinem Groll, dass er lieber sterben als sich versöhnen will. Dadurch scheinen Jene alle ihres eignen Geschickes Schmied und da zu treiben, wo eine höhere Macht sie treibt.

Was aber diese betrifft, so steht davon auf einem andern Blatte. Die Frage nach jener obersten Leitung der menschlichen Dinge entzieht sich begreiflicherweise einer Besprechung der Technik. Nach den letzten Ursachen und Triebfedern der Menschenschicksale zu forschen, hier einen Zusammenhang herzustellen, ist nicht allein Sache der künstlerischen, sondern auch der religiösen Intuition. Nach dieser Richtung hin gründet sich die Kunst auf die gesammte Weltanschauung des Künstlers; darum können wir uns darüber, was die Tragik eines Aeschylos und Sophokles in ihrem innersten Wesen charakterisirt, auch nur von dem religiös-ethischen Standpunkte dieser Dichter unterrichten.

Viertes Capitel.

Die Tragik des Aeschylos und Sophokles.

Die Kunst des Aeschylos lässt sich von seinem religiösen Standpunkte weit weniger trennen, als bei irgend einem anderen Dichter, so durchdringt derselbe alle seine Schöpfungen, so bildet er den Grundton seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung, so ist jener Tragiker bemüht, ihm in seinen Werken einen energischen Ausdruck zu leihen, diesen den Stempel und das Gepräge des eignen tief religiösen Herzens aufzudrücken. (Vgl. Dronke, die relig. und sittl. Vorstellungen des Aeschylos und Sophokles, Fleckeis. Jahrb., 4. Suppl., S. 20 ff.).

Aeschylos steht in allem Wesentlichen auf dem Boden der Volksreligion. Diese aber trug, wie bereits oben betont wurde, keinen dogmatischen Charakter. Unser Dichter nun betrachtete es als die erste und höchste Aufgabe eines Tragikers, die nach seiner Meinung in die Sagen der Vorzeit eingedrungenen Entstellungen und Verfälschungen auszuscheiden und so an den vulgären Auffassungen der Mythen einen Läuterungsprocess vorzunehmen. Gegenüber der Homerischen Anschauung concentriren sich ihm die Begriffe des Schicksals und des

ewigen Rechts, ja die Moira und Dike selbst, in der Person des Zeus, welcher als allmächtiger und allwaltender Herrscher zugleich der Inbegriff alles Guten ist (vgl. Suppl. 594: *τὸ πᾶν μῆχαρ οὔριος Ζεύς*; ferner ibid. 1047 ff., Agam. 60; 367 ff., 1486, Choeph. 855; 306 ff., Eumen. 621; 919, Septem 116; 1074, Perser 827 u. a. a. O., auch Dronke, a. a. O. S. 9 ff.), ohne dass darum die Annahme einer thatsächlich monotheistischen Richtung des Dichters genügend begründet wäre (vgl. Nägelsbach, Nachhomer. Theologie S. 138, Dronke, S. 10, Herwig, das ethisch-religiöse Fundament der äsch. Trag. Programmbeil. Constanz 77/78). Diese in allen übrigen uns erhaltenen Werken des Aeschylos mit unanfechtbarer Gewissheit hervortretende Anschauungsweise könnte nur durch den gefesselten Prometheus alterirt werden, dessen so ganz aus einander gehende Beurtheilungen hier zum sechshundertsten Male durchzusprechen nicht in meiner Absicht liegen kann. Ob freilich die mit der vollsten Stärke der Ueberzeugung mir innewohnende Auffassung dieser Dichtung, für die ich in der mehrgedachten Abhandlung Dronkes eine erfreuliche Bestätigung gefunden, allmählich auch die allgemeine sein werde, bleibt zu erwarten, jedenfalls involvirt sie nicht den leisesten Widerspruch gegen die sonstige Auffassung der äschylischen Ethik. Die extremsten Beurtheilungen des Prometheus dürften die von Blümner (über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylos, Leipzig 1814) und Schömann (des Aeschylos gefesselter Prometheus, Greifswald 1844) sein. Der Erstere steht ganz und rücksichtslos auf Seiten des leidenden Helden. Er sagt (S. 12 f.): So erblicken wir in dieser Tragödie eine grosse intellectuelle Kraft (die sich in dem mächtigen, dem Zeus ehemals verliehenen Beistand und in der Gabe der Vorhersehung offenbart), verbunden mit dem edelsten sittlichen Willen (in den dem Menschengeschlecht erwiesenen Wohlthaten und dessen Rettung mit Aufopferung seiner

selbst), im Kampfe nicht gegen das Schicksal, sondern gegen die Willkür eines undankbaren Tyrannen (!). Ueber beiden Göttern, dem gewaltigen aber unedlen Sieger, und dem physisch schwächeren aber moralisch erhabenen Unterdrückten waltet ein Höheres, dem einer wie der andere unterworfen ist, das Schicksal, in herrlicher Freiheit.

Mehr der Curiosität halber seien hier zwei von ausländischen Literarhistorikern über das Stück gefällte Urtheile, welche Blümner anführt, und die das Extrem wirklich noch überbieten, erwähnt. Obenan stehen hinsichtlich der Verständnisslosigkeit die älteren Franzosen, so La Harpe (Lycée ou Cours de Littérature I, 325): Le sujet de Promethée est monstrueux. Jupiter veut punir Promethée, on ne sait pourquoi, d'avoir dérobé le feu du ciel et d'avoir enseigné aux hommes tous les arts.... Cela ne peut pas même s'appeller une tragédie. Der Andere ist ein Italiener, Gravina (della ragione poetica 74): Nel Prometeo descrisse tutti i sentimenti e profondi fini dei principi nuovi, che anno acquistato il regno coll' ajuto e consiglio dei piu savi: e coll' esempio di Prometeo fa conoscere, in qual guisa questi dopo il felice successo sieno dal nuovo principe ricompensati e quanto acquistino dalla pruova data di troppo intendimento e di prontezza di espedienti. Le quali facoltà, quanto sono stato utile al principe nel fervor dell' affare, tanto si rendon sospette nella calma. Onde avviene, che Giove dopo la riuscita dell' impresa, tosto con protesto di delitto si toglie d'attorno chi era piu di lui benemerito e che acutamente potea discernere e giudicare dell' operazioni del principe.

Dergleichen Auffassungen, die den höchsten Gott zu einem „undankbaren Tyrannen" herabwürdigen, widersprechen derjenigen, welche Aeschylos in seinen übrigen Tragödien über Zeus und durch seinen frommen Sinn überhaupt darlegt, so direct, dass sie schon deshalb als völlig unzulässig zu betrachten sind.

Schömann dagegen lässt sich durch die Ueberzeugung, Aeschylos könne seinen Zeus nicht als einen strengen Gewalthaber, und nicht anders denn als weisen und gerechten Lenker der Schicksale dargestellt haben, zur ausgesprochenen Ungerechtigkeit gegen Prometheus verleiten, welcher in ungerechtfertigtem blinden Trotz den Werth seiner Verdienste um die Menschheit übertreibe und mit leeren Drohungen, die sich auf eine von ihm missverstandene (?) Prophezeihung gründen, sich so lange gegen alle Zuchtmittel des Weltenlenkers verstocke, bis die bessere und richtigere Meinung über Zeus, die ihm durch Mutter und Grossmutter, durch die befreiten Titanen und Zeus' Lieblingssohn Herakles beigebracht werde, ihn von der Grund- und Sinnlosigkeit seines Widerstandes überzeuge und mit dem bisher gehassten Gegner versöhne. Dieser Prometheus Schömann's macht seinem Namen wenig Ehre, er ist vielmehr ein rechter Epimetheus, ein verstockter, kurzsichtiger Thor, der erst hinterdrein durch Andre über den wahren Sachverhalt aufgeklärt werden muss. Wenn wir uns vergegenwärtigen, dass dieser Prometheus nicht nur ein Gott, sondern sogar ein hochgestellter, nämlich Vetter des Zeus ist, dass er in Athen göttliche Verehrung genoss, dass er seinem Namen gemäss den klugen, umsichtigen, auch der Zukunft kundigen Denker repräsentirt, dass er ein Sohn des ewigen Rechts, der Themis, so dürfen wir von vorn herein an der Richtigkeit der ihm von der Mutter mitgetheilten geheimen Prophezeihung, welche den mit derselben unbekannten Zeus in eine gewisse Abhängigkeit von ihm setzt, nicht zweifeln, ganz abgesehen davon, dass es für den Charakter eines Helden geradezu gravirend wäre, wenn dieser, wie Schömann will (S. 22 ff. u. S. 55 ff.), Hirngespinste, die ihm seine Verbitterung vorspiegelt, für blanke, unumstössliche Wahrheit ausgäbe. Die in seinen Reden scheinbar enthaltenen Widersprüche, sofern er bald den sicheren Sturz des Zeus

(z. B. 755 f. u. 907 ff.), bald dessen bereitwillige Versöhnung mit ihm (190 ff.) weissagt, erklären sich doch einfach dadurch, dass eben Zeus vor einer solchen Alternative steht, und es von seiner Entscheidung abhängen wird, was von beidem sich verwirklichen soll (vgl. 769 f.). Anders ist auch die diplomatische Sendung des Hermes gar nicht zu verstehen, noch der erhöhte Grimm des Zeus, als der Dulder auf die plumpe Forderung mit wahrhaft grossartiger Verachtung, — Schömann S. 10 nennt es „höhnenden Trotz," — antwortet.

Aber Schömann geht noch weiter, indem er die aeschylische Idee förmlich christianisirt und in Prometheus geradezu eine Art Diabolos erkennt, der die Menschen zwar eine Menge Künste und Fertigkeiten gelehrt, sie aber gerade dadurch ihrer höheren, religiösen Bestimmung entfremdet, ihr Seelenheil gefährdet hat. Das sind Phantasien. Eine solche Auffassung der philanthropischen Thätigkeit des Prometheus läuft nicht allein den Anschauungen des Aeschylos, sondern des ganzen Alterthums schnurstracks entgegen und ist mit Recht bereits von Platner (Idee der Gerechtigkeit in Aesch. u. Soph. Tr., S. 90 ff.) zurückgewiesen worden. Und in welchen Widerspruch mit sich selbst geriethe bei einer solchen Auffassung des Sachverhalts der Zuhörer, wenn er seine offenbare, von Schömann selbst zugestandene Sympathie für den Helden als eine irrige und ungerechtfertigte zu betrachten genöthigt würde (vgl. Platner, a. a. O. S. 93). Es soll damit dem Verdienste Schömann's um die vielberufene Streitfrage, für die er eine ganze Reihe neuer Gesichtspunkte aufgestellt hat, keineswegs zu nahe getreten werden, wie denn auch H. Keck trotz eigner abweichender Auffassung das Fördernde seiner Arbeit gegenüber Welcker und Köchly nicht ohne Berechtigung in Schutz nimmt (Fleckeis. Jahrb. Bd. 60, S. 81). Andrerseits lässt sich aber doch nicht leugnen, dass sich Schö-

mann selbst genöthigt sieht, in der Rechtfertigungsschrift seiner Prometheusausgabe (Noch ein Wort über Aeschylos' Promotheus, Festschrift an Welcker, Grfsw. 59) einige seiner schroffsten Behauptungen, so die Auffassung des Zeus im letzten Theile seiner Trilogie, zu modificiren und zu mildern, und dass namentlich auch die von ihm hereingetragenen symbolisirenden und allegorisirenden Beimengsel eher zur Verwirrung als zur Aufklärung der Frage dienen können.

Auch Moritz Carrière (Hellas und Rom, S. 261) ergeht sich in derlei unmöglichen Ideen; er treibt es damit sogar noch ärger. Schon in dem die Leber fressenden Adler ein Symbol der Reue zu erblicken, ist falsch; will man auf die wirkliche ursprüngliche Bedeutung dieses Mythus zurückgehen, so wird man darin vielmehr ein Sinnbild der dem Helden selbst anhaftenden Leidenschaft erkennen müssen, wie z. B. die Strafen in der Unterwelt, die den Sisyphos, den Tantalos, Ixion, Tityos treffen, nur Abbilder ihrer Fehler sind, die Leber den Sitz der Begierden, Geier oder Adler die Begierde selbst darstellt (vgl. Welcker, Aesch. Tril., S. 550 f.). Carrière erkennt sodann in dem sich opfernden Centauren (Ross und Mann) den Thiermenschen in seiner rohen Creatürlichkeit, welche erstirbt, wenn der geistig wiedergeborne Mensch sich mit seinem Gotte versöhnt (?). Zugleich deutet er auf den „mystisch-prophetischen“ Sinn (mit Lasaulx), dass ein Gott stellvertretend für die Menschheit, die Prometheus repräsentire, sich opfere. Wie kann man dies „zugleich“? Denn dieser sich opfernde Gott soll ja doch der Thiermensch Cheiron sein und nicht Herakles, der „liebe Sohn des Zeus“, dessen „Abbild auf Erden“, der „Held, der die göttlichen Gebote in freiwilliger Dienstbarkeit erfüllt und von irdischen Schlacken auf dem selbstangezündeten Scheiterhaufen geläutert sich zum Olymp erheben wird.“ Carrière deutet sogar den

eventuellen Sohn des Zeus und der Thetis, der bekanntlich gar nicht zur Welt kommt, als den Gott einer Religion, die eine Verschmelzung orientalisch pantheistischen Naturdienstes mit dem Glauben an die Olympier gewesen sein würde. Das nennt man Divination! Ich habe die Stelle nur deshalb angeführt, um mich ein für allemal gegen diese Phantasien zu verwahren und auf sie wie auf die Forchhammer'schen ethisch-physikalischen Träume (Wanderungen der Io, Kiel 81) nie zurückzukommen. (Ueber die Unzulässigkeit jener Symbolik kann man noch vergleichen Preller, Philol. VII, 1, p. 49, E. Müller, Fleck. Jahrb., Bd. 81, p. 175 gegen Nägelsbach, Nachhom. Theol., S. 99 f.)

Im Wesentlichen dürften für den aeschylischen Prometheus folgende Gesichtspunkte als feststehend betrachtet werden: Analog der Vorstellung der Hellenen von gewordenen Göttern, also sicher davor, irgend welchen religiösen Anstoss zu erregen, führt uns Aeschylos die Entwickelungsgeschichte der von Zeus einst usurpirten, wenn auch mit moralischer Berechtigung usurpirten und für alle kommenden Zeiten berechtigten Herrschaft in demjenigen Stadium vor, wo der Kampf mit dem älteren, relativ auch berechtigten Göttergeschlechte zu des Ersteren Gunsten sich entscheidet.

Die relative Berechtigung der Titanen stützt sich einfach auf ihre Priorität, die höhere des Zeus auf seine und der neuen Götterdynastie grössere ethische Vollkommenheit. Gleichwohl involvirt die That des Zeus, der den Vater vom Throne stösst, ein Vergehen gegen das ewige Recht und lässt nach diesem eine dereinstige Vergeltung am Thäter als möglich erscheinen. Wäre die Sache dieses letzteren nicht an sich eine gute, so müsste die Strafe eintreten. Zunächst ist er nur im Besitze der physischen Gewalt, Kratos und Bia sind seine Diener. Um sich zu behaupten, muss der neue Herrscher streng sein (v. 34 f.),

seinen eignen Willen geltend machen (v. 149 f., vgl. übrigens Dronke, S. 17 f.) und darf also keinen Widersetzlichen dulden, der sich ihm ebenbürtig dünkt, um so weniger, je trotziger sich ihm derselbe entgegenstellt. Ein solcher ist aber Prometheus, welcher zwar selbst dem Zeus zur Oberherrschaft verholfen, da er im Grunde in ihm den berufenen Herrn erkannt hat, für seine Person jedoch eine exhibirte Stellung beansprucht. Denn anders ist doch sein Verhalten nicht zu erklären, mag man nun eine ganz uneigennützige Parteinahme für die Menschen, oder seinen Groll wegen des ihm vorenthaltenen γέρας, des Feuers, oder, — was mir das Natürlichste scheint, — einen Rest des trotzigen Selbstgefühls der Titanen zum Motiv seines Handelns machen: immer doch stellt er dem Willen des Zeus seinen eignen entgegen. Die durch die Umstände seiner Thronbesteigung erzeugte bedingungsweise Abhängigkeit des Zeus vom strafenden Geschick nöthigt diesen, anstatt sein Hoheitsrecht mit Gewalt, welcher Prometheus eben beharrlich trotzt, durchsetzen zu können, auf dem Wege aussöhnenden Vergleichs mit den entthronten Mächten, den Titanen, also durch eine gewisse Concession an die eine Sühne fordernden Moiren und Erinnyen (v. 516) auch auf ethischem Gebiete seine Herrschaft zur Anerkennung zu bringen (vgl. Welcker, griech. Götterlehre II, 246 ff., Dronke, a. O. S. 18 f.). Wäre Zeus seiner Sache gewiss, er würde nicht verhandeln, sondern den Trotzigen in alle Ewigkeit zur Folter verdammen. Die Einzelheiten der Aussöhnung entziehen sich, da der „gelöste Prometheus“ verloren ging, unsrer Beurtheilung, ohne dass wir über das Factum derselben in allem Wesentlichen irgend zweifelhaft zu sein brauchen. Sicherlich vollzog sich dieselbe weder in Blümner's noch in Schömann's Sinne. Denn nach dem Gesagten ist Prometheus weder blos der grossartige Dulder, welcher für eine erhabene Idee sich den furchtbarsten Qualen unterwirft, dem endlichen Siege des Rechts

und der Wahrheit entgegenharrend, noch der verblendete Stürmer, welcher nur unter grossen Schwierigkeiten von seiner Grossmutter zur Raison gebracht wird, Zeus weder der undankbare Tyrann, noch ein weiser Zuchtmeister, der aus pädagogischen Motiven quält. Sondern Jener büsst für seine Auflehnung gegen den von ihm selbst mit eingesetzten Herrn, dessen Allgewalt er doch, wo er sich selbst ihr unterordnen soll, nicht anerkennen will, dieser muss, um auch sittlich die oberste Macht repräsentiren zu können, dem ewig unumstösslichen Recht seinen Tribut bezahlen, indem er dessen Obmacht über sich in einem ersten und einzigen Falle zugesteht. Und wozu ward dieser heikle Mythus verarbeitet? Um die Sagen der Theogonie, denen viel grobe Sinnlichkeit anhaftete, Vieles, was dem einfachsten Recht zu widersprechen schien, vor einem frommen Auditorium ethisch zu vertiefen. Der geniale Dichter brachte in diesen Mythus, der an sich so manche unlogische, für eine dramatische Behandlung bedenkliche Elemente enthielt, eine tiefsittliche Bedeutung, ohne den vulgären Anschauungen zu nahe zu treten oder mit seiner eignen frommen Sinnesart irgendwie in Widerspruch zu gerathen. Den sichersten Weg zum richtigen Verständniss des Prometheus zeigt stets ein Vergleich mit den Eumeniden, die, ebenfalls Mitglieder der älteren Götterdynastie, auch nicht durch Gewalt bezähmt, sondern durch Ueberredung u. z. von Seiten Athenes, als berufenster Stellvertreterin des Zeus, gewonnen werden, ohne dass der Letztere irgend welche Einbusse an Macht oder Ansehen dadurch erlitte (Dronke, S. 16 f.).

Leider müssen wir es uns versagen, auf eine speciellere Begründung unserer Ansicht hier näher einzugehen, welche sich namentlich durch eine genauere Betrachtung der übrigen Personen des Stückes nach allen Seiten hin stützen lässt. Hingedeutet sei nur auf das Verhalten des Hephästos, der doch alle Ursache hatte,

dem Helden wegen des entwendeten Feuers zu zürnen und dies gleichwohl nicht vermag, auf Okeanos, welcher in Gemeinschaft mit Prometheus dem Menschengeschlechte nützliche Künste zugeeignet hatte, aber straflos ausgeht, weil er eben die Autorität des Zeus unbedingt anerkennt, auf die Diener des Zeus, Kratos, Bia, Hermes, die doch wohl nicht unabsichtlich ziemlich brutal gezeichnet sind, endlich auf den Chor der Okeaninen, deren Hingebung an Prometheus, bei der vom Dichter dem Chor beigelegten Bedeutung, noch gar nicht genug gewürdigt worden ist. So geht z. B. Schömann über das kühne, ja trotzige Verhalten der Jungfrauen am Schlusse mit unbegreiflicher Nichtachtung des seine ganze Theorie gefährdenden Widerspruches (vgl. S. 69) hinweg.

Was Io betrifft, so scheint es mir doch eine unwürdige Vorstellung vom obersten Gotte, dass dieser die Verfolgungssucht der eifersüchtigen Hera „benutze", um die vor seiner Berührung keusch zurückbebende Jungfrau, so zu sagen, mürbe zu machen (Keck, a. O. S. 483). Seine Liebe zu ihr erscheint in der Dichtung nur als sinnliches Verlangen. Io widersetzt sich demselben. Welchen Grund hat nun, fragt man billig, Hera, das Mädchen zu verfolgen? Hätte sie es nicht vielmehr eben dieses Widerstandes wegen in ihren Schutz nehmen müssen? Kurz, das Verhalten dieser Göttin nach Schömann's Ansicht ist rein unverständlich, indem sie entweder mit Bewusstsein und Absicht eine Unschuldige verfolgt, was Schömann natürlich nicht annehmen will, oder in ungöttlicher Kurzsichtigkeit ihren eignen Grundsätzen direct zuwiderhandelt. Nicht minder zeigt sich hiernach Zeus in beiden Fällen ungerecht, mag er nun die Verfolgung der Io durch die bösartige oder durch die verblendete Hera, diesen Widerspruch in sich selbst, zulassen (vgl. Platner, S. 92). Keck schweigt über diesen Punkt in dem genannten Aufsatze vollständig. Und doch muss es schon höchst auffällig

erscheinen, dass das Götterehepaar, bei völlig verschiedener Auffassung der Sache, das Gleiche thut, beide Gatten die arme Io so grausam verfolgen. Dass Zeus wieder nach einem tieferliegenden, pädagogischen Plane handle, lässt sich schlechterdings nicht nachweisen. Die Idee der Menschenbeglückung durch seine Verbindung mit sterblichen Frauen ist eine der Zeit des Aeschylos durchaus fremde Anschauung, geschweige, dass man von der unglücklichen, zum „Werkzeug der Gnade“ ausersehenen Io ein Verständniss dafür verlangen dürfte. Wohl aber betrachtete man es als eine Ehre für die Sterbliche, wenn der Höchste der Götter Wohlgefallen an ihr fand, eine Ehre freilich, die, schon des ungleichartigen Bundes wegen, leicht Gefahr und Leiden brachte. Man vergleiche Semele, Danae u. A. Darauf deutet sowohl die angstvolle Frage Ios (v. 577 ff.): *τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ' ἐνέζευξας εὑρὼν ἁμαρτοῦσαν ἐν πημοσύναις*; als auch die scheidene Verwahrung des Chors gegen ein solches Glück in dem Stasimon (v. 887 ff.): *μήποτε μήποτέ μ', ὦ πότνιαι Μοῖραι, λεχέων Διὸς εὐνάτειραν ἴδοισθε πέλουσαν· μηδὲ πλαθείην γαμέτᾳ τινὶ τῶν ἐξ οὐρανοῦ* u. s. w.

Gleichwohl musste sich die von Zeus Erkorene, wollte sie nicht seinen Zorn erregen (v. 667 f.), willig fügen, und es muss angenommen werden, dass Io, gleich ihrem Vater Inachos, wenn auch mit züchtigem Sträuben (v. 671 *ἄκουσαν ἄκων*) dazu bereit war. Nun aber begannen die Verfolgungen der Hera, die statt in dem symbolisirenden Sinne Schömann's einfach als die nicht mit Unrecht eifersüchtige Gattin aufzufassen ist (v. 592 u. 601 f.). Zeus war ihr gegenüber im Unrecht und musste sie daher eine Weile gewähren lassen, damit dem ewigen Rechte auch nach dieser Seite genug geschehe, aber seinen Vorsatz vereiteln konnte sie nicht. Darum wird Zeus, der das allein vermag, wenn die Zeit erfüllt ist, den Wahnsinn von Io nehmen (v. 848) und, — auf die zarteste Weise

drückt dies der Dichter aus, — den Bund mit ihr vollziehen. Man könnte gegen die gegebene Auffassung des Iomythus des Aeschylos nur einwenden, dass die Jungfrau neben Hera an einigen Stellen den Zeus als Ursache ihrer Leiden bezeichnet, so an der oben erwähnten Stelle v. 577 ff. und v. 759. Allein war er diese Ursache nicht auch, da er nach der Jungfrau begehrte? Und lässt sich diese beschränkende Auffassung seines — indirecten — Antheils an ihren Leiden nicht mit der von mir gegebenen Auslegung weit besser in Einklang bringen, als wenn wir annehmen, Zeus verfolge die Io mit Züchtigungen, Hera aus Rachsucht, ersterer, um sie zur Vereinigung mit ihm zu zwingen, letztere, und eben diese Vereinigung zu hintertreiben, beide also aus ganz entgegengesetzten Motiven?

Aus dem Gesagten ergibt sich mit voller Gewissheit, dass Io an sich unschuldig leiden muss. Nach unserer modernen Anschauung, sagt Keck, nicht nach der antiken. Er fragt nämlich (a. O. S. 483): „Darf denn in einem echten Drama Leiden ohne Schuld vorgeführt werden? Findet sich gegen dies von den Griechen nicht erfundene, sondern als in der Natur der Sache liegend entdeckte Gesetz der tragischen Gestalt ein einziger Verstoss bei Aeschylos?“ Diese letzte Einschränkung ist sehr weise und sehr nothwendig, denn wir werden bald sehen, dass jenes „Gesetz der tragischen Gestalt“ durchaus nicht von allen Tragikern, und weder von Sophokles noch von Euripides oft befolgt wurde. Bei Aeschylos freilich ist man dergleichen nicht gewohnt, und scheinbar wäre dann Io das einzige Beispiel gegen die von ihm consequent durchgeführte Regel einer Schuldbegründung. Aber nur scheinbar. Denn auch die noch viel unglücklichere Kassandra leidet schuldlos. Von dieser nachher. Keck schweigt über sie und sucht mit Io so gut es geht fertig zu werden. Denn da Io einmal eine Schuld haben muss, damit das Gesetz des Aeschylos nicht verletzt werde, so erkennt er

unter Bezug auf Welcker, der (a. O. S. 256) die Io als „eine tragische Heldin der jungfräulichen Keuschheit und Festigkeit“ bezeichnet, die Schuld derselben in einer übertriebenen, dem höchsten Gotte gegenüber unerlaubten Sprödigkeit. Wie erklären sich, fragt man, alsdann die Leiden einer Semele, einer Danae, welche sich dem Zeus doch bereitwilligst zur Verfügung stellten? Ja, wird man erwidern, das wird Aeschylos in den betreffenden Tragödien (Semele, s. Hydrophoroi, und Danae, s. Thalamapoioi) wieder auf eine besondere tiefsinnige Weise motivirt haben. Da sehen wir's, wohin die starre Verfolgung eines Princips führt. Man findet, dass Aeschylos in den sieben uns erhaltenen Tragödien den Helden nie unverdient leiden lässt, folglich darf er seinem Grundsatze getreu, überhaupt nie eine Person in einem seiner Stücke unschuldig leiden lassen, folglich muss Io wohl oder übel irgend eine Schuld tragen.

Meiner Meinung nach wäre es natürlicher und richtiger die Sache so aufzufassen, wie bereits oben angedeutet wurde: Der Mythus lag als gegeben vor. Seine Entstehung basirte auf ganz andren Grundlagen, als ethischen, nämlich auf dem Spiel der Phantasie, angeregt durch Beobachtungen von Vorgängen in der physischen Welt u. s. w. u. s. w. Solche Sagendichtung übernimmt nie eine moralische Verantwortung und gerade diese wird von wahrer Tragik verlangt. Sache des Dichters von gläubig frommer Denkart war es also, in die gegebene Form ethischen Gehalt zu bringen; das gelang ihm hier mehr, dort wieder weniger. Die Vorstellung von einem providentiellen Walten des höchsten Gottes war nun zwar noch nicht in dem Grade entwickelt, dass z. B. ein Widerstreben Ios als ein Sichsträuben gegen einen der Menschheit zugedachten Segen gefasst werden konnte, doch schimmert aus der Perspective, nach welcher Prometheus seine Erlösung von einem Nachkommen Ios und des Zeus

zu erwarten hat, etwas derartiges hervor. Im Ganzen musste sich der Dichter begnügen, den unentrinnbaren Willen des Gottes in den Vordergrund zu rücken. Keuschheit, das getraue ich mir zu behaupten, war auch dem Aeschylos niemals eine tragische Schuld. Das unleugbare Unrecht aber, welches in dem Leiden einer Jungfrau, wie Io, lag, wurde gemildert durch die Annahme, dass eine so hohe Ehre, wie das ungleiche Liebesband zwischen einer Sterblichen und einem Gott, auch nur unter entsprechend grossen Gefahren und Leiden — Gemüthserschütterungen, Beängstigungen, Flucht, Verbannung — erkauft werde, wurde wieder gut gemacht durch den Ruhm, welcher der Duldenden nachher zum Lohne ward (vgl. Prom. 834 f.).

Aber Kassandra? Hätte ihre Keuschheit einen so grausamen Tod verdient? Man könnte entgegnen: Sie hatte den Gott um den versprochnen Preis für die erhaltene Sehergabe betrogen, daher die harte Strafe. Aber wir wollen keinen Gebrauch von diesem Auskunftsmittel machen, unendlich hart und grausam bliebe ihr Geschick denn doch, insofern sie ja aus züchtiger Sprödigkeit dem Apollo nicht willfährig gewesen war. Blümner (Idee d. Schicks., S. 145) sagt: „Kassandra fällt in den Sturz des Königs, ihres Gebieters, verflochten und folgt dem Untergang ihres eignen Hauses nach. Die Heimath der königlichen, einst von einem Gotte geliebten, jetzt zur Schmach der Sclaverei entwürdigten Seherin ist nicht diese Welt.“ Durch diese schöne Phrase wird an dem Factum, dass Kassandra über die Massen hart bestraft wird, nichts geändert. Nein, die Hauptsache liegt ganz wo anders. Wir müssen streng auseinanderhalten Hauptpersonen und Nebenpersonen. Io und Kassandra sind Nebenpersonen. Es ist aber natürlich und nothwendig, dass die für den Helden verlangte Motivirung der Schuld nicht auf alle Personen des Stückes ausgedehnt werden kann. Fast in

allen Tragödien finden wir deshalb unschuldig Leidende, in das Verderben mit Hereingezogene, weil mit dem Schicksal hervorragender Personen Verbundene. Bei diesen vom Unglück Mitergriffenen, an welchen Niemand Anstoss nehmen darf, so lange sie secundäre Gestalten sind, genügt der natürliche Verlauf menschlicher Freuden wie Leiden als Erklärung ihrer Trübsal. Genauer lässt sich erst später davon sprechen. Eine Kassandra, in der Weise zur Hauptperson eines Stückes gemacht, dass sie für die, sei es auch durch eine Täuschung des Gottes bewahrte, jungfräuliche Reinheit ein unselig Leben und einen schrecklichen Tod erführe, wäre einfach greulich und höchstens von einem Effecthascher späterer Zeit zu erwarten. Bei einer Kassandra als secundärer Person kann und darf den Dichter, wofern er ihr Schicksal nur auf natürliche Weise erklärt, niemals ein Tadel treffen.

Wir sind durch die vorliegende Besprechung von selbst auf ein neues Gebiet gekommen. Gingen wir nämlich aus von der tiefreligiösen Anschauungsweise des Aeschylos, die alle seine Dichtungen durchdringt und erwiesenermassen auch im Prometheus klar zu Tage tritt, so knüpfte sich unmittelbar daran die Frage nach der Schuld der tragischen Person, für welche gerade das genannte Stück das schätzbarste Material liefert. Der Forderung einer gerechten Verhältnissmässigkeit von Schuld und Sühne kommt er überall nach.

Von den Persern ist bereits bei Gelegenheit des schönen trilogischen National-Festspiels, zu welchem sie gehören, gesprochen worden. Wie man ihnen, nebenbei bemerkt, einen satyrhaften Charakter beimessen kann (vgl. Oberdick, Quaestiones Aeschyleae), ist unbegreiflich. Xerxes geht in seinem frevelhaften Uebermuthe so weit, auch alles Land jenseits des Hellespontes unter seine Gewalt bringen zu wollen; er überzieht ein frommes, friedliches, aber die Freiheit über Alles liebendes Volk im Vertrauen auf seine Ueberlegenheit mit Krieg. Da ereilt ihn die

Nemesis. Geschlagen kehrt er nach dem Verluste seines für unüberwindlich gehaltenen Kriegsheeres als Bettler heim: die Götter haben sich auf die Seite der ungerecht Bedrängten gestellt. Aehnliche Ideen mögen in dem Folgedrama der Perser, welches die Ueberwindung der mächtigen Karthager durch die sicilischen Griechen behandelte, hervorgetreten sein. Auch diese aus Asien stammende Macht wollte sich alle Meere und Lande im Umkreis unterthan machen, auch sie ward für solche ὕβρις gedemüthigt.

Ὕβρις liegt auch da vor, wo der Mensch den Göttern die gebührende Anerkennung versagt, und Strafen solcher Ueberhebung stellten unzweifelhaft die äschylischen Trilogien Lykurgia, Pentheus, Athamas, namentlich auch Niobe dar (vgl. oben Cap. 2). Ὕβρις ist, wie wir sahen, die Schuld des Prometheus, hier aber kommt, und daher der versöhnende Schluss, noch ein anderes Moment hinzu. Weil die alten Gottheiten eben ein relatives Recht für sich hatten, wurde ihnen nach abgeschlossenem Vertrag, fast möchte man sagen nach vollzogener Mediatisirung, ein ihrer früheren Stellung entsprechendes Zugeständniss gewährt, sie behielten Titel und Rang einer Gottheit, also auch Anspruch auf Verehrung. Darauf deutet der dem Prometheus in Attika geweihte Cult, dessen Einsetzung unzweifelhaft das Ende des λυόμενος bildete, und das beweisen die „Eumeniden", welche gleichfalls mit der Verheissung einer Cultusstätte schliessen. Und wie der Dichter, uralte heilige Bräuche auf ihre Ursachen zurückführend, den Gegensatz von alter und neuer Welt zur Darstellung bringt, so versteht er es, damit gewisse staatliche und gesellschaftliche Zustände auf das Sinnreichste zu verknüpfen und einem roheren, barbarischeren Zeitalter ein vorgeschrittneres, gesitteteres gegenüberzuhalten. Das geschieht, wenn in der Orestie an Stelle der persönlichen Rache der Gerichtshof unparteiischer Männer tritt. Das geschah

sicher auch in der Danaidentrilogie, welcher Welcker (Aesch. Tril. S. 398) merkwürdigerweise die sittliche Idee abspricht. Obwohl wir hier auf Conjecturen angewiesen sind, getraute ich mir doch, — freilich gehörte die Ausführung an andre Stelle, — eine sittliche Idee recht wahrscheinlich zu machen; hier muss ich mich aus Rücksicht auf den Raum mit einigen Andeutungen begnügen.

Deutlich charakterisiren die Danaiden gleich bei ihrem ersten Auftreten ihren Standpunkt (Suppl. 5 ff.): „Wir entflohen der Heimath, doch nicht um Mord hat ein Bürgergericht mit verbannendem Stein uns verurtheilt,

ἀλλ᾽ αὐτογενεῖ φυξανορίᾳ,
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ᾽
ὀνοταζόμεναι, —

uns trieb Abscheu vor dem sündigen Bund mit den Vettern hinaus, Aegyptos' Geschlecht." Und auf das Schärfste wird dieses Motiv in dem Schlusschor des Stückes wiederholt. Nicht die Liebe an sich, die frei dem Geliebten sich hingibt, verschmähen sie (v. 1031—1042), noch den Ehebund (v. 1050 f.), nur den erzwungenen und vor Allem den greuelvollen mit den nächsten Verwandten müssen sie verabscheuen (v. 1052 f.):

ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι
γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι.

Wenn sie darnach, wohl von Pelasgos und den Argivern preisgegeben, gleichwohl zur Ehe mit den Aegyptiern gezwungen werden, so begehen sie nur einen Act äusserster Nothwehr, indem sie die verhassten Gatten in der Brautnacht ermorden. Nur die älteste Schwester Hypermnestra hat ihren Bräutigam Lynkeus, der ihrer Jungfräulichkeit schonte, gerettet, sie wird also vor ein Gericht gestellt. Aber Liebe war das Motiv ihrer Handlungsweise, darum tritt Aphrodite selbst für sie ein und

sie wird losgesprochen. Um endlich so grausige Thaten, wie sie hier von den übrigen Schwestern vollbracht wurden, für die Zukunft unmöglich zu machen, hebt eine zuletzt aufgestellte Satzung die bei den Orientalen (auch in Aegypten) zulässige, unsittliche Ehe unter Blutsverwandten feierlich auf. Die Parallele mit der Orestie ist deutlich erkennbar. Was dort Athene vollbringt, bewirkt hier Aphrodite, eine barbarische, Verwirrung und Mord erzeugende Institution wird aufgehoben, Amnestie erhalten die in Conflict mit derselben gerathenen Parteien. Und hier liegt nicht nur der ethische, sondern auch der wahrhaft künstlerische Schwerpunkt des Ganzen. Die poetische Gerechtigkeit forderte Begnadigung, wo der aufgebürdeten Schuld ein durch die Widersinnigkeit der zwingenden Umstände hervorgerufener Conflict des sittlichen Menschen zu Grunde lag. So strebt Aeschylos durch Herstellung eines vernünftigen Causalnexus und durch Erhebung verworrener Mythen zu einem allgemeinen ethischen Gesichtspunkt die von aller wahren Kunst geforderte innere Harmonie zur Erscheinung zu bringen und so zu befriedigen. Dronke bemerkt (a. O. S. 25) sehr richtig: „Das Ziel, welches Aeschylos in der tragischen Kunst verfolgte, schloss in sich die höchste Aufgabe des ringenden Menschengeistes, nachzuweisen, dass die göttliche Weltordnung mit der Intelligenz der Sterblichen im vollsten Einklange stehe. Die Befriedigung, die seine Stücke in den Gemüthern der Zuschauer zu erwecken suchten, wurde immer auf die Einsicht gegründet, dass nach den ewigen Sittengesetzen die Handlung sich so vollenden musste, wie sie sich vollendete.“ Daher eben sein eifriges, unablässiges Bestreben, überall Schuld und Sühne in das rechte Verhältniss zu bringen, die Leiden seiner Helden aus ihrer durch freie Entschliessung bestimmten Handlungsweise herzuleiten und zu motiviren. Daher sein Bemühen, besonders jene zwei Probleme zu lösen: Die

Herstellung des nöthigen ursächlichen Zusammenhanges zwischen Charakter, Handlung und Geschick der Menschen und den Ausgleich des Widerspruchs zwischen einem willkürlichen und vorherbestimmenden Schicksal und dem freien Willen.

Blümner stellt, wennschon seine weiteren Vorstellungen vom äschylischen Schicksale keineswegs durchgängig richtige sind, im Allgemeinen sich doch mit uns auf den gleichen Standpunkt (a. O. S. 137): „Wie aber auch die Alten zum Theil hierüber (über das Schicksal) gedacht haben mögen, von den besseren Dichtern wurden diese (fatalistischen) Vorstellungen nicht begünstigt oder, wenn die gewählten mythischen Stoffe darauf leiteten, wenigstens so gemildert, dass sie das Trostlose und Niederbeugende verlieren mussten. Aeschylos namentlich, — und es war von dem philosophischen Dichter zu erwarten, dass er sich über einen so wichtigen Gegenstand feste und würdige Ansichten werde gebildet haben, — hat die Ereignisse, die er in seinen Tragödien darstellt, allezeit an etwas Höheres geknüpft, sei dies nun Moira, oder Moira und Zeus (diese schiefe Auffassung ist die nothwendige Folge seiner falschen Beurtheilung des Prometheus); welches niemals grausam, neidisch, schadenfroh erscheint, — wenngleich die Handelnden nach ihrer subjectiven Einsicht und Lage es zuweilen so nennen, — sondern erhaben und gerecht. Nie erscheint bei ihm das Leiden durch höhere Hand nach Willkür veranlasst: entweder ist es für eine grosse Idee mit Freiheit übernommen (Blümner denkt wieder an Prometheus), oder Wirkung eigner Unbesonnenheit und Leidenschaft, oder auch früherer Verbrechen, deren Folgen sich allerdings auch auf die Nachkommen erstrecken können. Aber im letzten Falle wird der schuldlos Gestrafte mindestens für seine Leiden entschädigt. Tritt eine Vorherbestimmung, eine Verkündigung ein, so ist diese doch immer nur bedingt; ohne eigne Mit-

wirkung des Menschen würde der Erfolg sich nie so ereignen."

Das hier Gesagte ist von sehr verschiedenem Werthe. Was Blümner über die Wirkung früherer Verbrechen sagt, wäre viel richtiger, wenn es auf den Sophokles ginge. Es handelt sich hier um die wichtige Frage, wie Aeschylos über den Geschlechtsfluch dachte, und dies fordert zugleich zu einer Vergleichung mit seinem grössten Rivalen heraus. Da nun gerade von beiden Tragikern über die gleichen Mythen, die Geschichte des Labdakiden- und des Pelopidenhauses, ein glücklicher Zufall uns Dramen erhalten hat, so empfiehlt es sich, dieselben vergleichungsweise neben einander zu stellen. Für die Behandlung des Geschlechts- oder Erbfluches, also für die Darstellung einer von Generation zu Generation innerhalb einer Familie sich fortpflanzenden Reihe von furchtbaren Verbrechen und furchtbaren Sühnungen war die trilogische Dichtungsweise des Aeschylos ganz besonders geeignet. In der Auffassung jener schrecklichen Vorgänge ging man weit auseinander. Viele blieben bei der einfachen Thatsache, dass eine solche Verkettung von Schicksalsschlägen der letzte Zweck des Dichters sei, stehen und hielten die furchtbar waltende Macht eines schweren Verhängnisses an sich für hinreichend zur Erzielung einer tragischen Wirkung. Es war einfach ein den Göttern verhasstes Geschlecht, das nach unbeugsamem Schicksalsspruch dem Untergange geweiht wurde. Ein Warum lässt das Fatum eben nicht zu. Weiter gingen Andere, welche das völlige Verderben eines Hauses aus der Frevelthat eines Ahnen, der möglicherweise selbst straflos ausgegangen war, erklärten und in dem rächenden Geschick den starken und eifrigen Gott erkannten, der die Sünde der Väter heimsuche an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied. Eine solche Darstellung ist erschütternd und in gewissem Sinne auch wirksam, tragisch ist sie nicht. Wo eine

ursächliche Verknüpfung und Begründung der Ereignisse mangelt, wird der Hörer nicht mit dem Gefühle der Befriedigung und Erhebung, sondern mit dem bangen und quälenden des Zweifels und der Furcht von dannen gehen, das sahen wir früher. Was nun zunächst Aeschylos betrifft, so hat schon Dronke mit schlagenden Gründen dargelegt, dass derselbe eine so untragische Auffassung keineswegs theile, sondern dass, wenngleich ein gewisser angeerbter Hang zum Bösen in den Nachkommen eines Frevlers weder geleugnet wird, noch, wie ein bekanntes Sprichwort vom Apfel bezeugt, den allgemeinen natürlichen Verhältnissen zuwiderläuft, doch jeder einzelne einem solchen fluchbeladenen Geschlechte Angehörige in seinen Entschliessungen völlig frei ist und nicht eher, als bis er aus freiem Antrieb eine unheilvolle That beschlossen, der Schuld und Strafe verfällt. Die Stimmen der Götter, welche Unheil prophezeihen, sind demnach nur potentiell zu verstehen, es sind Warnungen, die gehört, aber auch missachtet werden können, und erst die bewusste Zuwiderhandlung des Menschen ruft das Verhängniss herbei. So im Hause des Labdakos.

Die Schuld des „Laios", welcher des ersten Stückes Held war, bildete unzweifelhaft der Raub des Chrysippos. H. Geist (de fabula Oedipodea II., Progr. Rüdingen 1880) will denselben zwar nicht als Motiv des „Laios" gelten lassen, doch bestreitet N. Wecklein diese Behauptung mit Recht. Wenn Athenaeus (601 A und 602 E) sagt, Aeschylos habe zuerst die Knabenliebe in seinen Tragödien erwähnt, wo wäre dazu so sehr der Platz gewesen wie hier? Der Knabenschändung entspricht die Verfluchung der Ehe des Königs. In wie ganz verschiedener Weise aber redet bei den beiden Tragikern der delphische Gott zum Laios. Beim Aeschylos heisst es: „Blieb' er kinderlos, erretten werd' er seine Stadt;" beim Sophokles: „Dem

Vater kam ein Seherwort vom Sitz des Gottes, sterben werd' er durch den Sohn." Die ganz entgegengesetzte Auffassung springt trotz der wenigen Worte in die Augen. Dort ist es die warnende Stimme der Gottheit, die der kurzsichtige Mensch zum eignen Verderben ausser Acht lässt, hier die Verkündung eines unvermeidlichen Geschickes, dem Laios vorzubeugen vergeblich hofft. Die weitere Ausführung der Idee im äschylischen „Laios" und „Oedipus" entzieht sich unsrer Kenntniss. Allein ganz die oben dem Aeschylos vindicirte Methode offenbart das dritte Stück, die erhaltenen „Sieben gegen Theben". Wohl ist der Fluch des Vaters den Brüdern recht wohl bewusst, Eteokles beruft sich an zahlreichen Stellen darauf, das Bestrickende und Beängstigende, das derselbe auf ihn ausübt, erscheint wie eine magische Macht, die ihn in's Verderben reisst. Und doch ist nicht der von aussen kommende Fluch die eigentliche Ursache der Katastrophe: Herrschsucht auf der einen, Rachsucht auf der anderen Seite, also die Leidenschaften des eignen Herzens sind die wahren Triebfedern derjenigen Thaten, durch welche die feindlichen Brüder ihr Verhängniss heraufbeschwören, und der verzweifelte Ausruf (690 f.):

Ἴτω κατ' οὖρον κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν
Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος,'

„Es hilft ja doch nichts, nun so fahre denn des Laios ganzer Stamm hinab zum Kokytos!" ist er etwas anderes als der entsetzliche Aufschrei einer trotzigen Seele, welche ihre Gewissensqual ob selbstverschuldetem Unheil noch im letzten Augenblicke dem blinden Verhängniss zuwälzen möchte?

Auch der Untergang Kreon's und der Thebaner in den „Epigonen" scheint, wie schon oben bemerkt, aus ihrem eignen Verhalten — Verweigerung der Bestattung der Gefallenen — gut motivirt gewesen zu sein.

Nicht anders steht es bei den Pelopiden. Die Schuld des Agamemnon, der Klytaemnestra, des Orestes heben sich klar und scharf von einander ab. Für jeden Menschen gibt es von vorn herein feststehende Thatsachen, die an sich wieder aus freien Willensacten oder aus Fügungen der Götter hervorgegangen sein mögen: gleichviel, sie liegen vor und man muss mit ihnen rechnen. Diese bilden die Voraussetzungen jedes Stückes. Dass Agamemnon die Iphigeneia geopfert, ist für Klytaemnestra, dass diese den Gatten gemordet, für Orestes eine feststehende Thatsache. (Platner, a. O. S. 107.)

Die Voraussetzung des „Agamemnon“ ist also das Opfer in Aulis. Ueber dieses sind verschiedene Auffassungen laut geworden. Ohne Grund nimmt Nägelsbach an, die Göttin verlange von Agamemnon eine Sühne für die geschlachteten Kinder des Thyestes. Nirgend liesse sich dafür im Dichter ein Anhalt finden. Aber auch die Ansicht Dronkes, nach welcher Artemis geradezu eine Versucherin wäre, scheint der Göttin unwürdig. Agamemnon müsse, sagt er, damit die Schuld des Vaters an ihm gestraft werden könne(!), erst selbst eine Schuld auf sich laden. Und dahin bringe ihn die seinem Geschlechte feindselige Artemis. Ebensowenig kann man ihre Handlungsweise mit Schömann für eine Art Strafe ansehen, die Agamemnon wegen der vorhergesehenen Frevel bei der Zerstörung Trojas — also im Voraus! — an sich selbst vollziehen müsse. Vielmehr ist die von der Göttin verlangte Opferung der Iphigeneia, wie auch Platner will (a. O. S. 137 ff.), nur hypothetisch zu verstehen, ich möchte sagen, als eine Art Prüfung oder Warnung, die aber den ehrgeizigen Feldherrn nicht zur Besinnung bringt. Ich finde diese Ansicht neuerdings von N. Wecklein in erfreulicher Weise bestätigt. K. Kolbenberger stellt in seiner Abhandlung über „die Sage vom Zorne der Artemis gegen Agamemnon“ (Progr. Bielitz 1878) die Sache so

hin, dass, während Sophokles den Kyprien folge, Euripides ein unbedachtes Gelübde des Agamemnon annehme, beim Aeschylos Artemis deshalb zürne, weil ihr der Zug gegen Troja verhasst sei. Sie warne daher die Atriden schon in Argos und halte deshalb die Griechen in Aulis zurück. Die Opferung der Iphigeneia sei demnach gewissermassen ein von der Göttin geforderter Tribut für so viele Opfer an Menschenleben, welche die Einnahme Trojas kosten werde. Wecklein (in seiner Recension dieser Abhandlung bei Bursian) erklärt dies besser: die Göttin, sagt er, möchte die Gräuel, welche die Eroberung der Stadt mit sich bringt, unmöglich machen dadurch, dass sie ein unmögliches Opfer fordert.

Uebrigens war die von der Göttin bewerkstelligte Rettung der Jungfrau dem Aeschylos ohne allen Zweifel wohlbekannt, aber er durfte sie in seinem Stücke nicht berücksichtigen, da Iphigeneia, wie auch Schömann sagt, den Menschen nothwendig als getödtet gelten muss, oder nach Platner, Klytaemnestra sonst nicht als Bluträcherin ihrer Tochter auftreten konnte.

Genug also, Agamemnon hat die blühende Tochter — angeblich — dem zu rächenden Bruder und dem allgemeinen Wohle, in der That aber seinem eigenen Ehrgeiz zum Opfer gebracht; er hat durch einen Feldzug, der um eines Weibes willen geführt wurde, Ströme tapferen Blutes vergossen und über ganze Völker unsägliches Leid gebracht: dafür wird ihm, da er als Sieger heimkehrt. ein blutiges Ende. Aber vergebens beruft sich seine Mörderin auf den im Hause waltenden *ἀλάστωρ* (v. 1501), auf den Dämon (v. 1477), auf Dike (v. 1432), Ate und Erinys (v. 1433), vergebens gibt sie ihren Hass wegen der hingeschlachteten Tochter als Grund ihrer That an (v. 1417. 1525 f.), ihr wahres Motiv ist das buhlerische Verhältniss zu Aegisthos, das sie zwar schlau verbirgt, — sie deutet nur an einer Stelle des „Agamemnon“

v. 1436 ff. auf diesen „Freund“, ὡς τὸ πρόσθεν εὐφρονῶν ἐμοί; hin, — aber durch die That als solches verräth. Das Motiv des Opfers, das Rachemotiv ist also objectiv vorhanden (vgl. Fleischmann, das Charakterbild der Klyt. etc. Fl. Jahrb. 115. Bd., S. 513 ff., und Wecklein darüber bei Bursian), aber subjectiv kommt bei dem Morde nur das Ehebruchsmotiv in Betracht. Wer viele Gründe hat, hat keinen Grund, gilt auch hier, oder richtiger: wer viele Gründe angibt, verheimlicht den wahren. Denn auch Klytaemnestra führt neben der Rache noch ein secundäres Motiv im Munde, ihre Eifersucht wegen Kassandras und Chryseis (v. 1438 ff.):

> *Κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,*
> *Χρυσηΐδων μείλιγμα τῶν ὑπ᾽ Ἰλίῳ·*
> *ἥ τ᾽ αἰχμάλωτος ἥδε καὶ τερασκόπος*
> *ἡ κοινόλεκτρος τοῦδε θεσφατηλόγος*
> *πιστὴ ξύνευνος.*

Aber insofern sie offen als abscheulich hinstellt, was sie selbst längst im Geheimen treibt, richtet sie sich selbst, zeigt sie wieder auf eine andere Art, als des Oedipus Sohn, das Bestreben, eigne Schuld auf Andere zu wälzen, oder

> „der eignen Sünden Blösse
> Durch die Beschimpfung Andrer zu verhüllen.“

Es ist das vergebliche Mühen des fluchbeladenen Gewissens. Fürwahr, ein Zug von ganz besonders psychologischer Feinheit an unserem Dichter!

Uebrigens ist auch der feine Tact nicht zu übersehen, mit welchem es der Dichter vermeidet, die Klytaemnestra, was so nahe lag, schamlos zu zeichnen. Darauf weist schon die oben bemerkte Zurückhaltung betreffs des Aegisthos hin. Erst als sie diesen todt vor sich liegen sieht, ruft sie, ihrer selbst vergessend, aus (Choeph. 893):

Οἴ 'γώ· τέθνηκας, φίλτατ' Αἰγίσθου βία,

worauf die grauenvoll treffende Antwort des Orest:

Φιλεῖς τὸν ἄνδρα; τοίγαρ ἐν ταὐτῷ τάφῳ
κείσει. θανόντα δ' οὔτι μὴ προδῷς ποτέ.

Und auch sonst sucht Aeschylos den bösen Sinn der Frau durch bessere Züge menschlicher zu machen. Ihr Schmerz bei der erdichteten Todesnachricht ist zwar sehr vorübergehend (wie bei Sophokles), und die heimliche Freude über die erlangte Sicherheit bleibt von der Dienerschaft nicht unbemerkt (v. 737 f.), aber in der Mordscene tritt neben einer durchaus angemessenen Kühnheit (v. 889 f.) auch die flehende Stimme des Mutterherzens in gutberechnetem Umschlag der Stimmung hervor (v. 896):

Ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον,
μαστὸν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

Doch diese Züge nebenher. Charakteristisch ist schliesslich für die Auffassung des Alterthums, dass die Erinnyen den Mord der Klytaemnestra an ihrem Gatten nicht verfolgen, sondern sich nur an die Mörder der Blutsverwandten heften. Sie bezeichnen demnach deutlich genug nicht das böse Gewissen jedes Mörders, sondern geben durch diese speciellere Bestimmung die Richtung an, in welcher dann der Dichter die Entwirrung des Knotens vollzieht. Klytaemnestra trägt somit den Rächer in der eignen Brust.

Und dagegen nun Orestes! Frei von allen unlauteren, eigennützigen Beweggründen, ja nicht einmal aus eignem Antrieb, sondern auf wiederholten ausdrücklichen Befehl des Apollon übernimmt er den grausigen Racheact, vor dem ihm bis zum letzten Augenblicke schaudert. Aber auch ihn trifft, trotz des ihm vom Gotte gewährten Schutzes, der Fluch des vergossenen Blutes und nur, weil

er reines Herzens ihn vollbracht, und erst, nachdem Zeus selbst durch seine liebste Tochter eingeschritten ist, wird er vom Banne gelöst. Das ist des Aeschylos Auffassung vom Geschlechtsfluch.

Bedarf es noch weiterer Erklärungen? Aus freier Entschliessung handelt der Mensch und nach der guten oder schlimmen Artung seines Herzens zieht aus des Schicksals Urne er sich Leben oder Tod.

Und nun zum Sophokles. Obgleich die drei Stücke desselben, welche die Schicksale der Familie des Oedipus behandeln, nach der Zeit ihrer Abfassung weit aus einander liegen, so wird doch ein Nebeneinanderhalten derselben wegen der Conformität der ihnen zu Grunde liegenden Auffassung des Mythus von Seiten des Dichters hier nicht allein gestattet, sondern sogar erheischt.

Fanden wir in den Dichtungen des Aeschylos trotz der trilogischen Compositionsform das unverkennbare Bestreben, neben der innigen Verknüpfung des Schicksals nahe verwandter Personen doch die individuelle Freiheit jeder einzelnen zu wahren und aus dem Charakter derselben jedesmal die eigenartige Gestaltung ihres Geschickes zu motiviren, so müssen wir hier im Gegentheil constatiren, dass, obgleich durch die Isolirung der für die Aufführung bestimmten Tragödien der Darstellung eines durch mehrere Geschlechter forterbenden Verhängnisses die wesentlichste Grundlage, ja der eigentliche Boden entzogen war, dennoch Sophokles nicht sowohl bei der älteren populären Auffassung des Geschlechtsfluches stehen blieb, als vielmehr zu derselben zurückkehrte. Allerdings scheint er weniger Werth auf die Nachwirkung einer Urschuld zu legen, welche unmittelbar das Verderben aller nachfolgenden Geschlechter hervorrufe, als es vielmehr nach seiner Vorstellung einfach der Götter Zorn ist, „welcher ein Geschlecht nach dem andern erbarmungslos hinabstösst.“ Aber das ist eben das

Charakteristische derselben, dass sie an die Stelle des blinden, unbegreiflichen Fatums nicht die individuelle Verschuldung, wie Aeschylos, sondern den nicht minder unbegreiflichen Rathschluss der Götter setzt. Diese Erscheinung darf entschieden nicht als eine blos zufällige differirende Auffassung des Mythus, sie muss als eine durchgreifende Grundverschiedenheit in dem religiösen Standpunkte des Sophokles und somit auch seiner Tragik angesehen werden.

Man hat über die sogenannte „Schuld“ des Oedipus viel und lebhaft gestritten. Ein grosser Theil der Erklärer glaubt noch heute daran, nur darüber ist man uneins, — und das ist ebenso bezeichnend für die ganze Hypothese als für den Dichter schmeichelhaft, — wo diese Schuld zu suchen sei. Bald soll sie darin bestehen, dass der Held, ein an sich guter und kluger Fürst, im Glück ein allzu stolzes Vertrauen, also eine gewisse ὕβρις an den Tag lege (Platner, a. O. S. 117 f.), wozu der plötzliche Glückswechsel einen „tragischen“ Contrast bilde (vgl. O. Müller, a. O., S. 127), bald ist er, wenn auch nicht subjectiv, so doch objectiv ein ἀσεβής (Platner, S. 116), bald hätte er sich, in Berücksichtigung des ihm gewordenen Orakelspruches, überhaupt vor jedem Todtschlag eines älteren Mannes hüten sollen und vor jeder Heirath mit einer Frau, die allenfalls seine Mutter hätte sein können. Dieser letzteren Erklärung folgen die Meisten, und sogar Schöll hat sich in Verfolgung seiner trilogischen Idee zu einer so ganz verfehlten Auffassung des Oedipus verführen lassen. Fangen wir also mit dieser an. Wo wird, frage ich, in dem ganzen „Oedipus Rex“, im „Oedipus Coloneus“ und in der „Antigone“ von einer Schuld, von einem bewussten Unrechte, das der Held begangen habe, auch nur ein Wort gesagt? Wo steht etwas davon zu lesen, dass er nicht hätte tödten sollen, dass er die Erschlagung des Fremden im Engpass als

eine Uebereilung bereue? Wo, dass er Alles hätte wissen oder ahnen können? Ich finde nichts von alledem.

Als er zum ersten Male nach seiner Selbstblendung die Bühne betritt, ruft er:

Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων,

er nennt sich τὸν μέγ' ὀλέθριον,
τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
ἐχθρότατον βροτῶν,

er verflucht seinen einstigen Retter, als er ausgesetzt war, wünscht damals gestorben zu sein, weil er dann nicht den Seinen und sich selbst zur Qual lebte, denn:

οὐκ οὖν πατρός γ' ἂν φονεὺς ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος
βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.
νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς .....
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.

Das deutet doch wohl klar genug darauf hin, dass Oedipus nicht eine bewusste Schuld an sich findet, wie er doch in der Katastrophe thun würde, wenn es der Dichter selbst so dächte. Auch in der Ansprache an seine Töchter sagt der Unglückliche:

ὃς ὑμίν, ὦ τέκν', οὔθ' ὁρῶν οὔθ' ἱστορῶν
πατὴρ ἐφάνθην ἔνθεν αὐτὸς ἠρόθην.

Ueberall nichts als Verhängniss und Unglück und unbewusste Frevel. Man wird einwenden: Ja der Held selbst erkennt das nicht, er ist im Pathos, thatsächlich hat er doch das Unglück durch seine Unbesonnenheit verschuldet. Das ist nicht möglich, erwidre ich, denn auf irgend eine Weise muss der Dichter dies doch zum Bewusstsein des Hörers bringen und als einen beschränkten Kopf, der nicht sah, was Andere gesehen hätten, will er den Oedipus jenem Orakel gegenüber durchaus nicht hinstellen. Er soll gehandelt haben, wie jeder andre

Mensch, auch der klügste, in gleichem Falle wohl auch gehandelt haben würde. Am allerverkehrtesten aber wäre es, wollte man dem Dichter zutrauen, er habe seinen „schuldigen“ Helden nur deshalb am Leben gelassen, damit derselbe bis zum Schlusse des ganzen Stückes sich im Gefühle seiner Unschuld verstocke. Das widerspräche vollständig der Vorstellung von der Katastrophe, welche insofern Aufklärung bedeutet. Und selbst zugegeben, Oedipus bliebe in seinem Pathos bis zu allerletzt verblendet über seine eigne Schuld, was sagt er denn, nachdem er doch allgemach zur ruhigen Ueberlegung gekommen, in dem Stück, welches wohlgemerkt zwar gar nicht auf die verbundene Darstellung mit jenem berechnet, aber doch offenbar eine auf denselben Grundsätzen ruhende Fortsetzung und der eigentliche Schluss des ersten Oedipus ist? Der blinde Bettler in Kolonos misst sich nicht um eines Haares Breite mehr Schuld zu, denn der verzweifelnde König in Theben, im Gegentheil, er bezeichnet seine Selbstblendung als eine gar zu harte Züchtigung, und beklagt sich darüber, dass ihn die Stadt ausgestossen, als er selbst über sein Unglück milder dachte,

. . . . ὅτ' ἤδη πᾶς ὁ μόχθος ἦν πέπων.

Wie in aller Welt ist dies nun, so furchtbaren Gräueln gegenüber, möglich, wenn diese selbstverschuldet sind! Das wäre nicht nur unmoralisch und frivol, das wäre frevelhaft. Aber nicht nur Antigone nennt ihres Vaters Thaten unfreiwillige (Oed. Col. v. 239):

ἔργων ἀκόντων ἀΐοντες αὐδάν,

auch er selbst an überaus zahlreichen Stellen bekennt sich unschuldig. Als schwergeprüften Dulder stellt er sich z. B. hin v. 7:

στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χὡ χρόνος ξυνὼν
μακρὸς διδάσκει καὶ τὸ γενναῖον τρίτον,

er schreibt sich also selbst standhaften, edlen Sinn bei Ertragung seiner Leiden zu; mehr erlitten als gethan sind seine Thaten v. 266 f.:

ἐπεὶ τά γ' ἔργα μου
πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα,

unfreiwillig geschah das Schlimme nach v. 521 f.:

ἤνεγκον (= ἔπαθον) κακότητ' ἄκων, θεὸς ἴστω·
τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν,

und dabei ruft er Gott zum Zeugen an. „Nichts beging ich," sagt er geradezu v. 539. Ausserdem kann sich Jeder, der etwa noch zweifelt, an vielen anderen Stellen, z. B. 525 (οὐδὲν ἴδριν), 547 (ἄνους ἐφόνευσα), 964 (ἄκων), 977 (πῶς ἂν τό γ' ἆκον πρᾶγμ' ἂν εἰκότως ψέγοις;), 983 (οὐκ εἰδότ' οὐκ εἰδυῖα), 987 (zweimal ἄκων) u. s. w. u. s. w., von der Wahrheit überzeugen. Wie kann es da noch Jemandem unklar sein, dass der Dichter ganz geflissentlich die Unschuld des Oedipus hervorhebt, weil es ihm darum zu thun ist, den schwergeprüften Unglücksmann endlich Ruhe finden zu lassen, wie es auch Ismene offen ausspricht (v. 394):

νῦν γὰρ θεοί σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ὤλλυσαν.

Man muss sich die Augen zuhalten, um nicht die Intentionen des Dichters in Hinsicht des Mannes zu verstehen, welchen er in seiner Todesstunde sich bis zum Seher begeistern lässt. Zu reinem Ueberfluss lassen wir noch die klare Vertheidigungsrede des Oedipus gegen Kreon (v. 964 ff.), soweit sie hierher gehört, folgen:

„Also gefiel es den Göttern," sagt er, „die schon lange zürnen wider mein Geschlecht; bei mir ja selber fändest nimmermehr Du eines Frevels Flecken, mit dem ich so an mir und meinem Stamme mich versündigt hätte. Denn sage selbst, wenn ein Orakel einst dem Vater verkündigte, er werde fallen durch des Sohnes

Hand, wie kannst Du billig solcher Schuld mich zeih'n, der noch des Lebens Keime nicht von Vater oder Mutter hatte, der noch ungeboren war? Und wenn ich dann, zum Unglück, wie ich war, gezeugt, im Kampf mit meinem Vater, ihn erschlug, nicht wissend, was ich that und gegen wen, wie darfst Du schelten, was ich unfreiwillig that?"

Eine Schuld als Mörder des Vaters und Gatten der Mutter trifft den Helden also nach dem Willen des Dichters ein für allemal nicht. Der Todtschlag an sich, noch dazu als Nothwehr, kommt natürlich gar nicht in Frage, obgleich auch dieser herbeigezogen worden ist. Ebenso verkehrt ist es, in der Flucht aus Korinth eine Schuld zu finden. Die gekünstelte Auslegung, Oedipus sei zwar nicht subjectiv, wohl aber objectiv schuldig, ist mit wenig Worten in ihrer Nichtigkeit erwiesen. Es ist selbstverständlich, dass man von einer Schuld eben nur dann reden kann, wenn ein bewusster Willensact vorliegt. Wo der Begriff der Zurechnungsfähigkeit aufhört, da beginnt einfach die Schicksalstragödie.

So bliebe denn nur die, von nicht Wenigen, in der verblendeten Selbstüberhebung, in dieser Art ὕβρις gesuchte Schuld. Auch dabei brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten. Das Selbstbewusstsein des Königs hat seinen guten Grund, er hat die Stadt gerettet, er sorgt seit langen Jahren auf das Treueste für ihr und ihrer Bürger Wohl, wird von diesen geliebt und verehrt. Er ist zuversichtlich geworden auf seine Verdienste hin, er erkennt sich für edelgesinnt und unsträflich; da ist er im Recht. Seine Zuversicht geht zu weit, er ist leidenschaftlich, heftig, lässt sich durch unbegründeten Verdacht zur Ungerechtigkeit gegen Andere, zu Trotz und Härte hinreissen; da ist er im Unrecht. Nun frage ich einen besonnenen Beurtheiler: kann und darf eine solche, an sich ja tadelnswerthe Ueberschreitung der Selbstbeherrschung und Mä-

ssigung im Entferntesten ein so entsetzliches Verhängniss nach sich ziehen? Liegt in solchem Verhalten ein Aequivalent der furchtbaren Züchtigung, welche das Schicksal über den Mächtigen ergehen liesse? Wer freilich in dem Unverhältnissmässigen von Schuld und Sühne die Tragik sucht, mit dem ist hier nicht zu reden, dem muss die härteste Strafe für das leiseste Vergehen, diese völlige Annullirung des Begriffes Gerechtigkeit, am tragischsten erscheinen, der kehrt mit einem Worte die vernünftige Ordnung der Dinge um.

Wir können uns kurz fassen. Sophokles legt, wie wir im vorigen Capitel erkannten, in die Charaktere seiner Helden diejenigen Züge und Eigenschaften, welche die Möglichkeit des thatsächlichen Vorgangs äusserlich einigermassen erklären, nimmermehr aber aus sich heraus motiviren. Das ist Technik, nicht Tragik. Und von dieser, an und für sich ganz ausgezeichneten Technik liessen sich bisher so Viele verleiten, sie für bare Tragik zu nehmen, mit dieser zu verwechseln. Motivirt, d. h. in das richtige ursächliche Verhältniss zur Schuld gesetzt wird das Leiden des Oedipus nicht, motiviren in diesem Sinne wollte es der Dichter auch gar nicht, der wie wir dann sehen werden, ganz andere Zwecke verfolgte. Und so gewiss der später gedichtete Oedipus auf Kolonos mit Beziehung auf den Tyrannos geschrieben und auf die gleiche Idee basirt ist, so gewiss hätte Sophokles ihn gar nicht schreiben dürfen, wenn nicht die dem unschuldigen Oedipus widerfahrene schwere Heimsuchung wieder einigermassen ausgeglichen werden sollte. Im andern Falle musste der — schuldige — Held unbedingt fallen, durfte noch weniger das Bewusstsein seiner Schuldlosigkeit mit in's Grab nehmen.

Das analogste Beispiel für die Richtigkeit dieser Auffassung des Oedipus ist seine eigne Tochter Antigone. Was über dieses Kind des Unglücks und seine

angebliche „Schuld“ Sinnreiches und Sinnloses geschrieben worden ist, lässt sich kaum übersehen, geschweige denn in gedrängter Form darlegen. Zusammenstellungen und Kritiken der verschiedenen abweichenden Ansichten über den Charakter Antigones und die Idee des Dramas finden sich bei Platner, a. O. S. 69, Alterthumszeitung 46, No. 78 ff., 56, S. 347 ff., Duden, dissertatio inaugur. Marburg 54; Fleckeis. Jahrb. 54, S. 197; 62, S. 297 ff. u. s. w.

Hense (Stud. zu Soph., Leipzig, 80. S. 267 Anmerk.) sagt: „Gerade darin bekundet sich die Tiefe sophokleischer Anschauung, dass z. B. über Schuld und Nichtschuld der Antigone die Streitschriften nicht enden wollen.“ So! Ich behaupte, das wäre mir ein schöner Dichter, der sein Publikum in Zweifel lässt, ob seine Helden schuldig sind oder nicht, und gerade hierin liegt der beste Beweis, dass an eine „Schuld“ nicht zu denken ist.

Die Fabel von einer „Schuld“ Antigones ist leider in die Literaturgeschichten übergegangen und gewinnt daher immer neue Anhänger und Verfechter. Otfried Müller sagt (Gesch. d. gr. Lit. II, S. 120 f.): Trotz erzeugt Trotz, die harte Gewalt des Kreon ruft auch in Antigone einen harten, unbeugsamen Willen hervor, der keine Rücksicht anerkennt und alle sanfteren Mittel verschmäht. Darin liegt eine Schuld, die Sophokles nicht verhüllt und besonders in den Chorgesängen hervortreten lässt (nun kommen die bekannten Worte des Chors v. 853); aber gerade dadurch ist Antigone eine so höchst tragische Person, dass sie in der Schuld uns so höchst erhaben und liebenswürdig erscheint.

Und Bernhardy misst ihr (Gr. Liter. II, 2, S. 342) sogar eine „schwer zu büssende Schuld“ bei. Schöll (Tetral., S. 206 ff.) hat die ästhetischen Missgriffe Bernhardy's, wie überhaupt allen sophokleischen Tragödien, so auch dieser gegenüber, einer vernichtenden, zwar etwas

scharf und gereizt gehaltenen, aber vollständig begründeten Kritik unterzogen. Thatsächlich zeigt Bernhardy's Urtheil weder Kenntniss des Begriffes „tragisch", noch Consequenz in der Verfolgung seiner eigenen im Allgemeinen aufgestellten Gesetze. Dazu ist sein Ausdruck meist so verschnörkelt und diplomatisch verclausulirt, dass es Einem schwer wird, das herauszufinden, was eigentlich gemeint ist, oft sagt er weder Ja noch Nein, und statt eines einfachen und klaren Urtheils erhalten wir ein in allen Regenbogenfarben schillerndes. Doch zur Sache.

Der „Conflict" Antigones mit der „substantiellen Macht des Lebens" (d. h. dem Gewalthaber im Staate) beruht nach Seite 341 f. auf „Irrthum"; „der Staat und sein Oberhaupt besitzt selbst in leidenschaftlichem Eigenwillen ein gutes Recht, wofern er seine weltlichen Schranken nicht überschreitet, dagegen übernimmt jeder, der eigenmächtig und ohne Befugniss widerstrebt oder eingreift, eine schwer zu büssende Schuld." Die Handlungsweise der Heldin war also ein Eingriff, eigenmächtig, d. h. sie durfte es nicht auf eigne Hand, sondern musste es Anderen überlassen, die freilich leider nicht da waren, und unbefugt, obschon sie Schwester und nächste Blutsverwandte des Erschlagenen war und also wohl die erste Pflicht hatte einzutreten. Wer war denn befugter als sie? Dem Staatsoberhaupte stand ein besseres Recht zur Seite, auch in leidenschaftlichem Eigenwillen, also war ihr Recht geringer. Zwar überschritt die weltliche Macht ihre Schranken, denn sie setzte sich über das göttliche Gebot, aber jedes Widerstreben war eine schwere Schuld. Das Alles heisst, aus dem gewundenen Bernhardy'schen Stile in einfaches Deutsch übersetzt: Antigone hätte die Beerdigung ihres Bruders aus Rücksicht auf Kreon, der dieselbe nun einmal nicht wollte, unterlassen sollen. Demnach ist Ismenes Standpunkt der richtige und Antigone kann nur zeigen, wie

es ein braver Staatsbürger nicht machen soll. „Darum," schliesst Bernhardy, „sei Besonnenheit und vernünftiges Mass der Gipfel menschlicher Glückseligkeit." Antigone besass jenes beides nicht, darum fehlte ihr auch die menschliche Glückseligkeit. Wer nach dieser trachtet, muss die Dinge gehen lassen, wie es der Magistrat befiehlt und kurz und gut, einem besonnenen Menschen muss der Wille des Tyrannen mehr gelten als die Pflicht gegen Gott. Das ist die ganze Moral.

Doch halt! Gab es nicht vielleicht auch einen Ausweg, auf welchem die Beerdigung des Polyneikes ermöglicht wurde, ohne dass die Heldin mit der Staatsgewalt in Conflict gerieth? Bernhardy sagt nichts davon, Müller lässt es halb errathen. Man wirft ihr vor, dass sie „über die Weiblichkeit hinausgehe". (Seltsam, diesen Zug von Männlichkeit findet man bei der viel härteren Elektra ganz besonders schön.)

Inwiefern, frage ich. Natürlich nicht, indem sie den Todten eigenhändig begrub. Was wollte das arme Mädchen machen? Wo Niemand, selbst die Schwester nicht, ihr half? Es ist vielmehr ein rührendes Bild, wie die Jungfrau dort kniet, den Leib des erschlagenen Bruders mit mühsam zusammengerafftem Sande nothdürftig zu bedecken! Und zugleich ein Bild echtester Weiblichkeit! Dann also konnte sie das Mass der Weiblichkeit nur überschreiten in dem trotzigen Verhalten gegen ihren Oheim. Vor oder nach der That, frage ich wieder. Auf ersteres deutet eine Bemerkung Wecklein's, die von Manchen getheilt zu werden scheint. Antigone, sagt dieser, träfe keine Schuld an dem unglücklichen Ausgange, — denn um diesen nur handle es sich (?), — wenn sie statt mit Hitze, Trotz und Leidenschaft mit Ruhe und Würde Kreon zu überzeugen suchte. Nun ich denke, sie kannte den lieben Oheim gut genug, um zu wissen, wie weit sie bei ihm mit ruhigen Vorstellungen

kommen würde. Es ist doch wohl kein Zufall, sondern guterwogene Absicht des Dichters, dass er am Beispiel des „ruhigen“ und „besonnenen“ Haemon zeigt, was gütliches Zureden bei Kreon für einen Erfolg hat. Und es wäre nicht nur sehr matt, wenn der Dichter eine solche Scene zwischen Antigone und dem König vorausschickte, sondern widerspräche auch seinen Intentionen und der Führung eines Helden überhaupt. Aber gesetzt, es ginge ein Versuch Antigones in dieser Richtung voraus, erfolglos wäre er sicher. Was dann? Da sässen wir denn auf dem alten Flecke. So könnte denn nur noch ihr trotziges Benehmen nach der That in Frage kommen (wodurch sie den unglücklichen Ausgang, d. h. ihren Tod u. s. w., hätte vermeiden können). Natürlich! Sie hätte weinen, jammern, zu Füssen fallen, die Hände ringen, um Gnade betteln sollen! Wer etwas Derartiges von ihr verlangt, der weiss weder, was sich die Griechen — und wohl nicht blos diese, — unter einem Helden vorstellten, noch wie viel männlichen Geist ein griechischer Tragiker dem Weibe leihen musste, um dieses zu einer Helden- und Titelrolle nur machen zu können. Wem diese betretene, um ihr Leben bittende Antigone die richtigere scheint, der hat — einen ganz besonderen Geschmack.

Es ist also nichts mit einem Auswege, Antigone konnte gar nicht anders handeln, als sie es that. Mit einer halben Schuld ist ebensowenig anzufangen. Man sagt oft, das Recht liegt in der Mitte. Kreon trägt zur Hälfte Schuld, darum seine Strafe, Antigone die andere Hälfte, darum auch ihre Strafe. Das sind leere Reden. Es ist unbillig, für halbe Schuld ganze Strafe zuzurechnen, und der Tod ist dies. Der Trotz, den die Heldin zeigt, verdient aber wahrlich nicht den Tod. Und endlich ist auch von einer Ausgleichung des etwaigen Zuviel, was Antigone geschehen sei, nicht

entfernt die Rede. Denn die Rechtfertigung, welche der Todten durch die Katastrophe im Hause des Kreon zu Theil wird, kann nimmermehr versöhnend wirken, wie Platner (a. O. S. 70) annimmt, sondern ist nur eine durch die platteste poetische Gerechtigkeit geforderte nothwendige Folge des vom König begangenen Unrechts. Das fehlte vollends noch, dass dieser triumphirte, das Unheil ist so schon gross genug. Die herrliche Jungfrau ist todt, und keine Sühne in der Welt kann sie in's Leben zurückrufen. Wie kann das den Zuschauer versöhnen, wenn er sieht, wie Verblendung nothwendig Verderben erzeugt, ohne dass doch wieder gutgemacht würde, was sich eben nicht gut machen lässt. Er verlangt die Bestrafung des Schuldigen, aber der Schmerz um die frevelhaft in den Tod Getriebene bleibt, weil er von sich aus für diese Leben und nicht Tod fordern muss, insofern er sie nämlich für schuldlos hält.

Also noch einmal: Schuldig oder unschuldig? Wir wollen die Wahrheit an einer der spitzfindigsten Ansichten erweisen. Lübker (Soph. Studien, Theol. u. Ethik, Kiel 1851/55) schreibt auf Seite 51, nachdem er vorher gezeigt, dass alles Existirende einen der irdischen Einwirkung entrückten Ursprung habe und darum die höhere Ordnung der Dinge oft in schneidendstem Gegensatz zu den menschlichen Satzungen stehe: „Der Mensch aber erscheint hierdurch gar oft in einer doppeldeutigen Wesenheit; er vollstreckt die Ordnungen der Gerechtigkeit, verstösst aber, indem er dieser Aufgabe nicht vollständig oder in einer durch Leidenschaft geblendeten und durch Uebermass getrübten Weise genügt, dennoch gegen ihre Satzungen. Selbst Antigone, zum Aeussersten der Kühnheit in der Behauptung des ihrem Bruder zustehenden Bestattungsrechtes vorschreitend, hat an den hohen Stuhl der Dike angestossen (Ant. 844)." Da fragt man doch unwillkürlich: Wie sollte es denn nun eigentlich das

arme Mädchen anfangen, um den ihr obliegenden Pflichten nach allen Seiten hin gerecht zu werden? Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass uns Herr Lübker — und nicht nur er — die Antwort hierauf selbst schuldig bleiben würde. Denn Eines von Beidem war ja doch nur möglich, entweder sie bestattete ihren Bruder oder sie liess es bleiben. That sie das Letztere, so brauchte Sophokles eine Tragödie weniger zu schreiben, denn dann war Antigone keine tragische Heldin, sondern ein gehorsamer Unterthan wie andere ehrliche Menschen, freilich verletzte sie dann eine heilige Pflicht. Im andern Falle aber lud sie die Schuld auf sich, an den Stuhl der Dike anzustossen, also das Recht zu übertreten. Denn mit Genehmigung Kreon's, das sahen wir schon, hätte sie die Beerdigung nimmermehr vorgenommen. Sie war also in Schuld verstrickt, sie mochte es anfangen, wie sie wollte. Oder soll etwa gerade in diesem Umstande die Schönheit des Stückes, die „Tragik" gesucht werden? Man muss gestehen, eine seltsame Vorstellung von einem tragischen Helden, wenn derselbe, anstatt vor die Wahl zwischen Recht und Unrecht, in den Conflict zwischen Gut und Schlecht oder auch Gut und Besser gestellt zu werden, vielmehr in die Lage gesetzt wird, in jedem Falle des Todes schuldig werden zu müssen.

Es kommt ja, wie wir z. B. am Orestes sehen, vor, dass der Held zwischen zwei Pflichten steht, eine davon also unbedingt verletzen muss, aber dann steht die Frage so: Stets werden diese Pflichten ungleich schwer wiegen; verletzt er nun die höhere zu Gunsten der niedreren, so ist er schuldig, muss er, um der höheren genügen zu können, die niedrere ausser Acht lassen, so ist er gerechtfertigt und darf, wenn ihm auch durch diese Verletzung Schwierigkeiten entstehen, doch nicht deswegen zu Grunde gehen. Das ist kein willkürlich gemachtes Gesetz, das verlangt die simple Menschlichkeit. Den Helden, der

die höhere Pflicht auch höher hält, deshalb fallen, sterben zu lassen, ist und bleibt eine ebenso schreiende Ungerechtigkeit, als die Alten und wir ohne Zweifel darin erkennen würden, wenn etwa Orestes, der nach göttlichem Befehl die Rache für den Vater höher stellte als die Schonung der Mutter, zu guterletzt hingerichtet würde. Wie ganz anders aber gerade die, welche der Antigone eine Schuld beimessen, über die Muttermörder Orest und Elektra urtheilen und warum, das werden wir gleich nachher sehen. Für jetzt nur soviel. Unsere Herren Gelehrten verfuhren umgekehrt. Sie hielten nicht die Tragödien des Sophokles an die Postulate der Menschlichkeit und Gerechtigkeit, sondern formten sich die Moral nach dem augenfälligen Verlaufe der ersteren. Orest und Elektra, sahen sie, gehen straflos aus, folglich müssen sie Muster von Sittlichkeit sein, Antigone lässt der Dichter umkommen, folglich muss sie eine Schuld tragen.

Der Orestes des Aeschylos gibt den deutlichsten Beweis davon, wie ein Dichter von Tact den Forderungen der Humanität gerecht wird. Sein Orest geht nicht fröhlich vom Muttermorde von dannen, schwere Kämpfe und Qualen muss er bestehen, ehe er gerechtfertigt wird, aber dies letztere muss endlich doch geschehen. Daraus ergibt sich von selbst das Gesetz, dass ein Held, der das Höhere auch höher hält, nur durch Leiden und Trübsale geführt, endlich jedoch befreit werden muss. Solche Stoffe heischen einen versöhnenden Schluss.

Und Antigone? Und Sophokles? Nun, Antigone ist unschuldig, und Sophokles lässt sie dennoch sterben. Es ist klar, dass der Dichter nicht daran dachte, sie schuldig hinstellen zu wollen, klar aus äusseren wie inneren Gründen. Offenbar ist ihr Verhältniss zur Schwester beabsichtigtermassen dasselbe, wie das Elektras zur Chrysothemis. Die stärker, muthiger angelegte Heldin soll sich hier wie dort eben vortheilhaft von dem sanft-weiblichen,

aber grosser Entschliessungen unfähigen Charakter ihrer Schwester abheben. Das schwankende Verhalten des scrupulösen, ängstlich abwägenden Chors, der in beiden Tragödien bald lobt, bald tadelt, bald billigt, bald warnt, ist in seiner Incompetenz gegenüber den tragischen Fragen bereits oben gekennzeichnet worden. Die Sicherheit und das Vertrauen auf ihre Sache als die der Götter beweist, wie frei von aller Schuld die Heldin in den Tod geht, ihre letzten Worte, ihr über die Gegner ausgesprochener Fluch wären geradezu ein Frevel, sühnte sie durch ihren Tod ein Vergehen. So siegesfroh lässt der Dichter schuldige Helden nicht abgehen, und eine solche Verdunkelung der wahren Sachlage hätten ihm die Athener nicht nachgesehen. Was aber das Auffälligste ist, die vielen Erklärer des Dramas scheinen völlig übersehen zu haben, dass Antigone gar keine Schuld bei ihrer Handlungsweise haben darf, sonst schreckte ja ihr Beispiel von der unbedingten Hingabe an den Willen der Götter ab, während der Dichter offenbar das Gegentheil bezweckt. Viele ahnen denn auch etwas davon, und suchen infolgedessen den Schwerpunkt auf Kreon hinüberzurücken, was doch ganz verkehrt. Einige erklärten diesen gar für die „eigentliche“ Hauptperson. Was heisst das? Sie brauchten eine tragische Schuld und fanden keine bei der Heldin. Und selbst Otfried Müller sagt: „Doch muss man behaupten, dass es eigentlich nicht der tragische Untergang dieses grossen, edlen Wesens, sondern die Aufdeckung der Verblendung des Kreon ist, worauf die Tragödie im Ganzen hinausgeht, und dass dem Sophokles, wenn er auch Antigones That als über das Mass der Weiblichkeit hinausgehend fasste, doch bei Weitem mehr an der Wahrheit liegt: dass der Staat ein Heiliges ausser und über sich zu respectiren habe.“ Ich erlaube mir zu behaupten, das ist nicht richtig. Kreon ist Tritagonist und das angeführte Moment ist ein

secundäres. Dem Dichter liegt zu allererst nicht an der Aufstellung einer Staatsdoctrin, sondern an dem rührenden Untergang des letzten Sprosses aus dem unseligen Hause des Oedipus, am Untergang der Labdakiden überhaupt. (Ismene ist aus der Art geschlagen und kommt nicht in Betracht.) Mit gutem Vorbedacht legt Sophokles in das Kind des Vaters wilde Art, die Heftigkeit und Leidenschaft flammt auch in ihr, führt auch sie in die Nacht des Todes. Es ist der höchste Grad der Identität der Interessen, welche die Tochter mit den Ihren verbindet. Sie kann nicht allein überleben, und sie will es auch nicht. Ihr ist der Tod erwünscht, wenn sie gleich im letzten Augenblick einen wehmüthigen Abschied vom Leben nimmt, nach dem Verlust von Vater und Brüdern bindet sie nichts mehr an die Erde. Der Gedanke an das Endschicksal ihres Hauses springt gleich in den ersten Worten der Heldin hervor, zieht sich durch das Ganze mit dem Merkmal der Gewissheit, so und nicht anders wird es werden.

Der Dichter sucht die Versöhnung auf einem ganz andren Wege, als dem, Schuld und Sühne im nothwendigen Wechsel darzustellen. Um es kurz su sagen: Er stellt die Idee über den Hang am Leben und will zeigen, dass unter gewissen Umständen, nämlich wenn die Wirklichkeit im schneidenden Contrast zu den Forderungen der Sittlichkeit steht, das Leben keinen Werth mehr besitze.

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht,“

das ist sein Grundsatz, ohne dass er sich den im darauf folgenden Vers Schiller's ausgesprochnen Gedanken:

„Der Uebel grösstes aber ist die Schuld,“

in gleichem Masse zum Gebot seiner Tragik gemacht hätte. Daher seine Vorliebe für Helden, welche unter der Last unverschuldeter Verhältnisse leiden, wie Oedipus,

Antigone, Elektra, Philoktet, Herakles. Daher auch der in seinen Stücken so häufige Selbstmord. Denn es ist doch sicher eine auffällige Thatsache, dass derselbe in vier von sieben erhaltenen Tragödien vorkommt und in diesen vieren nicht weniger als siebenmal, wovon je ein Fall auf Aias und Oedipus Rex (Iokaste), zwei auf die Trachinerinnen (Deianeira und Herakles, denn sich lebendig verbrennen lassen, ist doch auch Selbstmord), auf Antigone aber gar drei Fälle kommen (Antigone, Haemon, Eurydike). Man darf zudem nicht vergessen, dass das Augenausstechen des Oedipus eigentlich noch schrecklicher ist, als Selbstmord (vgl. Oed. Rex 1368), dass auch Elektra in ihrer Verzweiflung (El. 819) sich den Tod wünscht und Philoktet (Phil. 1000 ff.) sich vom Felsen herabstürzen würde, wenn er nicht auf Befehl des Odysseus von den Knechten festgehalten würde. Eine solche Erscheinung ist kein Zufall. Und da stehen wir vor einer wichtigen Eigenthümlichkeit der sophokleischen Ethik. Nach ihr kommen Schicksalsschläge von den Göttern, ohne dass der kurzsichtige Mensch in jedem Falle den ursächlichen Zusammenhang durchschauen kann. Während Aeschylos einen solchen wo nur irgend möglich nachzuweisen und also das Leiden und den Untergang seiner Helden aus ihren eigenen Handlungen zu motiviren strebt, begnügt sich Sophokles mit dem einfachen Factum: „der Held leidet durch Verhängniss," das er gewissermassen zur blossen Voraussetzung seiner Stücke herabdrückt, um nun an der Art, wie derselbe dieses Verhängniss (die *μοῖρα* im eigentlichen Sinne), erträgt, wie er sich dazu stellt, ein Charaktergemälde von oft bewundernswerther psychologischer Tiefe und Feinheit auszuführen. Er fordert unbedingte Hingabe an den unerforschlichen Rathschluss der Götter, demüthige Unterwerfung, innigen Anschluss an die höhere Macht, mit einem Wort sittliches Bewusstsein.

Mitunter schimmert etwas von einer nach weisem Plane bestimmenden Vorsehung hindurch, allein die rein providentielle Auffassung des Götterwaltens ist ihm im Grossen und Ganzen, — soweit wir nach seinen Aussprüchen zu urtheilen vermögen, — noch ebenso wenig bewusst, als er eine erziehende und veredelnde Bedeutung des Leides andeutet. (Vgl. Lübker, Soph. Theol. III, S. 18.) Nur der Oedipus auf Kolonos liesse sich für eine solche Auffassung verwerthen, aber die versuchte Nachweisung einer Vorsehung von Tumlirz (Idee des Zeus bei Soph. Progr. Krumau 78) aus der missverstandenen *πρόνοια* in Trach. 823 muss als verfehlt angesehen werden. Und selbst wenn sich Spuren davon nachweisen liessen, würde das für den ethischen Charakter des Sophokles kaum eine wesentlich modificirende Kraft haben, da er die *εὐσέβεια*, die er gern statt der so zu sagen mehr weltlichen *σωφροσύνη* als Bezeichnung der geziemenden Gesinnung des Menschen wählt, weniger in Hinsicht auf ein Jenseits mit seinem Lohn und seiner Strafe, als vielmehr als Richtschnur für das praktische Verhalten auf dieser Erde fordert, eine Sittlichkeit als Selbstzweck, als die natürliche Eigenschaft eines Menschen, der diesen Namen wahrhaft verdient. Etwas weiter geht Dronke, der in den Tragödien des Sophokles einen gewissen mystischen Zug entdeckt, eine leise angedeutete Sehnsucht nach einem besseren Jenseits, das da Ersatz biete für die hier unverschuldet getragenen Leiden. Nach ihm fasst Sophokles den Gedanken einer sittlichen Weltordnung, einer allweisen Vorsehung tiefer auf als Aeschylos, welcher mehr die Gerechtigkeit der göttlichen Herrschaft betont, er erkennt in dem schuldlosen Leiden des Menschen eine göttliche Heimsuchung, die zuletzt Schmerz in Freude umkehrt, und lässt sogar den Gedanken an die Unsterblichkeit durchblicken, wenngleich sich derselbe weniger nachweisen und lehrbar darstellen,

als vielmehr nur von verwandten Seelen ahnen lässt. Es muss dahin gestellt bleiben, wie weit die Gemüthsstimmung des selbst schwer geprüften, trefflichen Mannes, dessen Geist wenige Tage nach der Aufzeichnung jener Worte von den irdischen Banden sich löste, vielleicht einer Auffassung geneigt war, deren Richtigkeit sich streng wissenschaftlich wohl kaum beweisen liesse. Dass sie der ethischen Anlage des Sophokles in ihrer Gesammtheit, so wie sie sich im Uebrigen zeigt, zuwiderlaufe, lässt sich ebensowenig behaupten. Es kommt schliesslich für die Tragik des Dichters aus dem, was über den Rahmen der von ihm verfassten Stücke hinausgeht, kein wesentliches Moment heraus, weshalb wir die Frage auf sich beruhen lassen, ob der Dichter überhaupt an eine Unsterblichkeit und ein Jenseits gedacht habe. Für uns genügt es, am Oedipus auf Kolonos und am Philoktet, ja auch an den Trachinerinnen constatiren zu können, dass nach den Absichten des Dichters die Götter, die erst züchtigen und heimsuchen, zuletzt Alles herrlich hinausführen. Der Mensch in seiner Kurzsichtigkeit verkennt dies, er begehrt auf, zeigt in den Tagen der Trübsal ein trotziges und widerspenstiges Herz. Der ungestüme Oedipus beginnt, da er die schreckliche Wahrheit enthüllt sieht, gegen sich selbst zu wüthen, und je höher er vorher von seinen Verdiensten und von seiner Würde gedacht hat, um so mehr ist er jetzt bemüht, sich ganz und gar herabzuwürdigen. In dieser Verzweiflung, so natürlich sie nach solchen Erfahrungen erscheint, liegt doch ein gewisser Trotz, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass dies im Verein mit der unleugbaren Thatsache, wornach dem unglücklichen Manne ein allzu schreckliches Schicksal aufgebürdet worden, Ursache war, durch eine Art Fortsetzung und versöhnenden Abschluss der mangelnden poetischen Gerechtigkeit nachzuhelfen. Schöll hat den Oedipus auf Kolonos ganz falsch verstanden. Offenbar

will der Dichter den schwergeprüften Greis die ersehnte Ruhe finden lassen. Seine Flüche über die Söhne bedeuten ein Sichlossagen von aller weiteren Gemeinschaft mit dem gottverhassten Geschlechte; geklärt und erlöst von dem Fluche, dessen unwissentlicher Vollstrecker er einst war, wird er, da er endlich sein müdes Haupt schlafen legen darf, sogar noch ein Heilbringer für das gastfreie Volk, das ihn aufnahm, Segen spendet die Ruhestätte des einst Verfluchten. Der Aufruhr in der Natur im Augenblicke seines Scheidens beweist das Ungewöhnliche, das diesem Vorgange anhaftet, und die Nähe des Gottes. Auch dem kranken Philoktetes wird, nach langen Leiden, die ihn unverschuldet heimsuchten, Erlösung und erhöhte Ehre zu Theil. In seiner menschlichen Kurzsichtigkeit will auch er von Versöhnung und Rückkehr nichts wissen, und weder die List des Erfindungsreichen, noch die biedere Zusprache des redlichen Achilleussprossen vermag seinen verbitterten Sinn zu beugen, darum muss der Gott persönlich einschreiten, und diesem folgt der Held dann willig zu einem neuen, glücklicheren Leben. Der deus ex machina trägt immerhin etwas Störendes an sich, das Gewaltsame der Lösung und das Unvermittelte des raschen Uebergangs ist nicht angemessen der sonst bewährten Kunst des Dichters in der Führung der Handlung, aber ein desto deutlicherer Beweis für seine ethischen Absichten. Dem Mangel an geistigem Pathos, — die gehässige Verbitterung gab dafür nicht genug rein menschlichen Gehalt, — muss zudem die nicht ganz unbedenkliche Zuthat des körperlichen Schmerzes zur Hülfe und Steigerung dienen, aber gerade in Erwägung solcher Schwächen leuchtet um so deutlicher hervor, was die Technik des Dichters aus diesem Stoffe zu bilden verstand. Kurzsichtigen Trotz zeigt endlich auch der Alkmene Sohn, da er unter schweren Leiden von dieser Erde abgerufen wird, aber über den

Flammen des Scheiterhaufens sieht der der Sage wohlkundige Zuschauer das verklärte Bild des Heroen zum Olympos emporsteigen, auch hier ist das Walten der Gottheit so hoch erhaben über den Gedanken der Menschheit, als der Himmel höher ist denn die Erde.

Ja selbst in Elektra gelangt jene menschliche Unvollkommenheit zu einem ergreifenden Ausdruck, die da zwar in drückendster Lage und unter schwerer Gewissenskümmerniss lange geduldig ausharrt, sorgend und hoffend, aber gerade dann der Verzweiflung anheimzufallen droht, wenn der Götter Hülfe am nächsten und der Retter vor der Thür. Denn in der Schilderung jener rein menschlichen Vorgänge in der Seele der Heldin sucht der Dichter unzweifelhaft den Schwerpunkt seines — der Natur der Sache nach hinter der aeschylischen Dichtung sonst weit zurückbleibenden — Werkes, das obigen Namen trägt. Die Betrachtung desselben führt uns von selbst auf die Frage: wie fasste im Vergleich zu seinem grossen Vorgänger denn Sophokles die Blutrache? Wir brauchen aus dem früher Gegebenen nur die Summe zu ziehen. Wie im Hause des Oedipus, so zeigt auch in dem des Atreus unser Dichter deutlich ein Zurückgehen auf die ältere, volksthümliche Auffassung. Der Fluch lag vor und erfüllte sich, ohne dass jedoch die directe Nachwirkung der Unschuld oder die sich stets neu erzeugende Einzelschuld in den Vordergrund gerückt würde. Doch endet hier der auf dem Stamme lastende Fluch mit dem Tode der letzten eigentlich Schuldigen. Wir sehen die Sprösslinge des einst so gewaltigen, aber vom Schicksal schwer heimgesuchten Hauses an der eignen Mutter einen Act blutiger Rache vollziehen, ohne dass sie von einer, wennschon durch die Pflichterfüllung überwogenen und daher zu rechtfertigenden Schuld oder vom Verhängniss auch nur leise berührt werden. Die allgemeine Erklärung dieser von Aeschylos so ganz abweichenden

Auffassung, die den mit den Eumeniden wohlbekannten Athenern noch weit mehr in die Augen fallen musste, ist die, dass es sich nur um die Vollstreckung eines gerechten Strafactes durch den von den Göttern selbst dazu Berufenen, den καθαρτής, handle. So z. B. Lübker (Soph. Theol. S. 51): „Die Blutrache erscheint hier als die natürliche Pflicht des Sohnes, die an einer andern Stelle als die Erfüllung der Rechtsansprüche des Vaters bezeichnet wird, aber es ist im Wesentlichen und Grossen schon mehr der ideelle, rein ethische Zweck, dass dem begangenen Unrechte eine Vergeltung, dem Verbrechen eine Sühnung zu Theil werde, als dass dem Unrecht thuenden, dem Verbrecher ein Leiden, eine Strafe wieder zustosse." So sei denn, fährt Lübker fort, der Sohn des erschlagenen Agamemnon in des Dichters Augen mit Fug und Recht von den Göttern zum Sühner des väterlichen Hauses bestimmt und dürfe sogar seinerseits die Mächte der Unterwelt, die Erinnyen bei seinem Vorhaben anrufen. Und auf S. 52 sagt er: „Die Blutrache hat ihre rohe, auf dem blutsverwandtschaftlichen Verhältniss beruhende Gestalt verloren, in Elektras Augen kann die Blutrache sogar eine Pflicht der Töchter werden, wenn von den Söhnen keine Hülfe mehr zu erwarten ist. Sie ermahnt ihre Schwester Chrysothemis, an dieser Aufgabe Theil zu nehmen, ja sie weiss ihr die daraus entspringenden Vortheile aufzurechnen: den Ruhm der Frömmigkeit bei Vater und Bruder in der Unterwelt, den Genuss der Vorrechte einer edlen Geburt, sammt dem damit verbundenen väterlich vererbten Reichthum; auch irdischen Segen bietet also die treue Kindesliebe" u. s. w. Wahrlich, eine schöne Moral! Antigone stösst an den Thron der Dike, weil sie einen Todten bestattet, eine Handlung, die keinen Menschen kränkt oder schädigt, sie büsst dafür mit dem Tode; Elektra darf die Mutter morden, ohne die leiseste

Ahnung einer Schuld, und sich zum Lohne für ihre „Pietät“ in den Besitz des väterlichen Vermögens setzen. Auch Schneidewin (Einleitung zur Ausgabe der Elektra) findet diese Auffassung des Sophokles viel trefflicher als die beim Aeschylos. Mit vollstem Recht eifert Adolf Schöll gegen die der Lübker'schen ganz gleiche Bernhardy'sche Ansicht, auf welche ich deshalb hier gar nicht eingehen mag. O. Müller lässt sich gar nicht tiefer auf die Frage ein. Ernstlichen Anstoss hat ausser Schöll meines Wissens Niemand an dem Charakter Elektras genommen, wennschon neuerdings wenigstens einzelne Stimmen Bedenken gegen das Befriedigende der Lösung zu äussern anfangen. Und warum diese schüchterne Schonung? Doch wohl, weil Elektra eine Heldin des Sophokles ist, und weil sie Sophokles augenscheinlich als ein treffliches Mädchen hinstellen wollte, und weil an Sophokles selbst Alles unübertrefflich schön sein muss. Oder sollte man im Ernste annehmen, dass jene Gelehrten die von Elektra vertretenen Grundsätze a priori gut heissen? Hätte nur Euripides das Stück geschrieben, da wollten wir sehen! Die Seelenangst der Geschwister am Ende seines Stückes, — an sich auch nicht künstlerisch zu billigen, — tadelt man genug. Es ist Voreingenommenheit, wage ich zu behaupten, und das ist der mildeste Vorwurf, welcher einer Moral, wie jener, gemacht werden kann. Aber wir wollen doch endlich einmal gründlich damit aufräumen.

Schöll wagt auch seinerseits keinen Tadel gegen Sophokles auszusprechen, wenngleich er seine Theorie von einer trilogischen Fortführung hier — wohl aus Mangel an Beweisen — nicht geltend macht. Manche, z. B. Carrière, erwarten wirklich ein uns verloren gegangenes Folgedrama. Der Letztgenannte erklärt (Hellas und Rom, S. 283), „dass der Schauder der Natur der Heldin und ihrem Bruder erspart bleibe, sei ein Rück-

schritt in sittlicher Beziehung, und lasse vermuthen, dass ein folgendes Drama auch ihnen Kummer und Seelenverwirrung nicht erspart und erst nach neuen Kämpfen den Frieden gegeben haben werde.“ Das ist eine ganz aus der Luft gegriffene Annahme; dieser rettende Ausweg ist versperrt, das Stück ist ein Einzeldrama.

Wer dagegen, wie Bernhardy und viele Andre, auch Dronke, in dem Aufgeben der trilogischen Composition nur einen Gewinn für die Tragödie erblickt, der kommt hier in die wenig beneidenswerthe Lage, die Idee der Gerechtigkeit in Elektra für vollkommener als in der Orestie dargestellt erklären zu müssen. Schon Schöll bestreitet die im Einzeldrama angeblich erreichte grössere Vollkommenheit in Hinsicht auf Stoffe, wie der vorliegende, Kolster in seiner Recension des Schöll'schen Buches (Fl. Jahrb. 61, Bd. 83, S. 127) gibt ihm wenigstens bedingungsweise Recht. Unser Standpunkt ist oben bereits genügend erörtert. Die tragische Idee widerstrebte im vorliegenden Falle der so bedeutenden Kürzung des Umfangs auf's Entschiedenste. Um die vorhandene Schwierigkeit nach Kräften zu beseitigen, musste der Dichter ebenso alle auf Agamemnon lastende Schuld beseitigen und diesen ganz nur als den edlen, mit Unrecht erschlagenen Helden darstellen, als andrerseits jede die Geschwister treffende relative Schuld leugnen. Das Stück hatte keinen Raum dafür. Ein moderner Dichter würde den Inhalt der Choephoren und Eumeniden mit Leichtigkeit in ein einziges Stück verweben, für eine antike Tragödie wäre das weitaus zu viel Stoff gewesen.

Um die Schuld- und Straflosigkeit des Orestes und der Elektra zu rechtfertigen, steigerte Sophokles die Schlechtigkeit Klytaemnestras und ihres Buhlen einerseits, die Trefflichkeit der beiden Geschwister andrerseits nach Vermögen und suchte die That der letzteren dergestalt auf eine selbstverständliche Forderung des Rechts

zurückzuführen, dass sie gar nicht mehr eigentlich im Vordergrund zu stehen, sondern hinter das mit allem Fleisse ausgeführte Seelengemälde der Heldin zurückzutreten scheint. Ob es ihm aber auf diese Weise gelang, das Gerechtigkeitsgefühl der Zuhörer auch nur annähernd so zu befriedigen, wie der Meister vor ihm, ist eine andere Frage.

Eine Geschichte, wie zwei Geschwister ihre leibliche Mutter umbringen, mag diese auch ein noch so lasterhaftes Weib sein, bleibt unter allen Umständen peinlich, ja grauenvoll. Die Kunst des Dichters, dies grausige Bild geniessbar zu machen, d. h. hier: tragisch zu gestalten, darf nun weit weniger darin gesucht werden, dass er zeigt, was für gute, fromme Menschen diese Kinder sind und wie recht der bösen Mutter geschieht, denn dadurch wird das Grässliche und Unnatürliche der That, welches aus dem natürlichen Pietätsverhältniss zwischen Eltern und Kindern sich ergibt, nimmermehr beseitigt. Jene Charakterbeschaffenheiten sind eine nothwendige Vorbedingung, aber noch lange keine Rechtfertigung für einen Muttermord, wenigstens bei gesitteten Nationen. Der Dichter kann vielmehr höchstens nachweisen, wie durch die Macht besonderer Umstände es überhaupt möglich ist, dass ein Kind seine Mutter tödtet, wie dieses Kind, — sofern es kein verworfenes oder seine That keine unwissentliche, — die furchtbare Bedeutung derselben auch selbst erkennt und würdigt, wie es zu derselben nur mit innerem Widerstreben kann genöthigt werden. So fasst die Sache Aeschylos, was ihm mit grossem Unrecht von Vielen im Vergleich mit der consequenten Entschlossenheit der Geschwister bei Sophokles (vgl. z. B. Schneidewin, Einl. z. El. S. 27) zum Vorwurf gemacht wird. Daher bei ihm die mehr zur Selbstberuhigung versuchte Rechtfertigung Orest's nach dem Morde, über welcher ihn die leise heranschwirrenden

Erinnyen überraschen, zum furchtbaren Beweise, dass man nicht straflos diejenige tödtet, welcher man das Dasein dankt. Fürwahr, ein Schluss von überwältigender Grossartigkeit! Und bei Sophokles? Die triumphirenden, mit Mutterblut bespritzten Geschwister, ihr zweites Opfer in den Palast schleppend, um nach dessen Abschlachtung den ihrer „treuen Kindesliebe" zum Lohne werdenden „irdischen Segen" mit einander zu theilen.

Es wird, um bei dieser Gelegenheit auch einmal vom pädagogischen Standpunkte aus zu sprechen, nachgerade die höchste Zeit, nicht nur bei wissenschaftlichen Erörterungen, sondern auch bei der Lectüre der Classiker auf den Schulen mit dem althergebrachten, theilweise noch festwurzelnden Vorurtheile zu brechen, als müsse man alles Gelesene, weil unter classischem Namen überliefert, eo ipso durchaus schön und gut finden. Dem Schüler wird da oft als Vorzug oder Schönheit empfohlen, was er als solche nicht begreifen kann. Alsdann sträubt sich entweder sein natürlicher gesunder Geschmack gegen ein solches Octroyiren, oder derselbe wird irre geleitet. Der Lehrer hat bisweilen geradezu die Pflicht, auf Schwächen und Mängel der Dichtung hinzudeuten, und mit um so grösserer Freude werden seine jungen Freunde mit ihm das wahrhaft Schöne geniessen. Ganz die rechte Methode befolgt hierin die von Bellermann besorgte Wolff'sche Sophokles-Ausgabe. Mich hat, schon da ich als Primaner die Worte Elektras las: *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*, ein Gemisch von Schauder und Ekel ergriffen, und diese Wirkung üben sie noch jetzt auf mich. Vielen Anderen wird es ähnlich ergehen, sicherlich Jedem, der sich die widerwärtige Situation voll vergegenwärtigt. Das ist keine „Herbigkeit" der „heldenstarken" Jungfrau, nebenbei bemerkt einer von jenen lavirenden Ausdrücken, welche einem nicht hinweg zu leugnenden Eindruck Rechnung zu tragen scheinen, während sie ihn abschwächen,

aber nicht Stich halten, wenn man der Sache auf den Grund geht; das ist einfach unmenschlich und roh. Empören aber muss es, wenn man da zu lesen bekommt, dass „der Ernst der That frei von düsterer Färbung bleibt" und „das Gottvertrauen eines entschiedenen Frauencharakters ohne Misston verherrlicht wird". Diese herzlose Tochter, sage ich, ist verabscheuungswürdiger als die durch weibliche Leidenschaft zur Verbrecherin gewordene Mutter, diese hat wenigstens schon viele Jahre lang die schwere That gebüsst, wenn auch ganz geheim; jene kann, nach der wörtlichen Aussage ihres ebenbürtigen Bruders (v. 1300), nachdem der Mord geglückt ist, sich freuen und aus freiem Herzen lachen (*χαίρειν παρέσται καὶ γελᾶν ἐλευθέρως*). Selbst in dem entarteten Herzen Klytämnestras regt sich bei der erdichteten Nachricht von Orest's Tode ein Rest von Mutterliebe (v. 766—771), aber die edle Tochter weidet sich an dem Jammergeschrei der unter wuchtigen Beilhieben endenden Mutter und setzt ihrem angstvollen Flehen: *ὦ τέκνον, τέκνον, οἴκτειρε τὴν τεκοῦσαν*, welches selbst den Chor mit Schaudern und tiefstem Mitleid erfüllt, nur kalten, schneidenden Hohn entgegen. Man komme nicht mit der „anderen Denkweise des Alterthums". Notabene preisen jene Interpreten, welche die Elektra in jeder Hinsicht schön finden, sie zugleich vom Standpunkte ihres eignen Geschmacks, anstatt etwa zu sagen: Das verstehen wir nicht; hier müssen die Alten andre Ansichten und — stärkere Nerven gehabt haben. Aber wie die Athener über Elternmord dachten, wissen wir anders woher, und des Aeschylos Werk lag vor. Nur soviel kann zugestanden werden, dass sie das Grässliche an sich von dem Erschütternden im Sinne der wahren Tragik nicht überall so streng unterschieden, und dass ihnen an Stelle des letzteren jenes schlechthin Grässliche ebenso wie das einfach Rührende gelegentlich auch genügte. Von

diesem Gesichtspunkte aus wird es uns auch begreiflicher, wenn das Stück des Sophokles bei einem späteren Publikum, welches im Theater nur eine starke Aufregung suchte, noch beifälligere Aufnahme fand, und es Dioskorides neben Antigone den Gipfel sophokleischer Kunst (*ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον*) nennt. Aber man soll nicht vergessen, dass bereits in der Orestie des Aeschylos einem edleren Geschmacke gehuldigt und jene Tragik der poetischen Gerechtigkeit enthalten ist, welche in allem Wesentlichen mit unserm Kunststandpunkte zusammentrifft. Wir irren vielleicht nicht, wenn wir annehmen, dass Elektra, so wie sie unsern Geschmack nicht befriedigt, auch einem Zeitgenossen und Kenner äschylischer Tragik nicht den Eindruck poetischer Gerechtigkeit und voller Befriedigung habe gewähren können. Denn auch in der Technik ist nicht jener Grad von Vollkommenheit erreicht, welcher sonst oft über den Mangel an Tragik hinwegtäuscht. Der Charakter der Heldin ist outrirt und muss — vielmehr statt des der Antigone — unweiblich genannt werden, die Scene mit den Auseinandersetzungen zwischen Mutter und Tochter berührt peinlich, theilweise widerlich, was aber die Hauptsache ist, es fehlt an eigentlicher Handlung, beziehentlich läuft diese ganz unbeeinflusst neben dem „Seelengemälde" der Heldin her, welche letztere eher den Verlauf hemmt als fördert. Absichtlich wählte der Dichter gerade unter möglichster Zurückdrängung des Orestes dessen Schwester zur Heldin, diese bleibt fern von der eigentlichen Thäterschaft, von ihr kündete kein Mythos, — ausgenommen den weniger verbreiteten von Erigone, — eine strafende Verfolgung, sie war besser geeignet, die blossen Reflexe der Handlung, die einem Dichter wie diesem sicher nicht minder barbarisch erschien, als uns, wiederzuspiegeln, kurz gesagt ein dankbares Motiv für stark pathetische Charakterzeich-

nung. Aber während er so dem Drama alle Spannung rauben musste, sodass selbst die Pathosscene nach der Todesnachricht, weil als irrthümlich durchschaut, nicht zur rechten Wirkung kommen kann, scheiterte andrerseits alle von ihm aufgebotene Kunst an der theilweise durch äusseren Zwang herbeigeführten Schiefe der Lösung.

Was eben die Auffassung der Blutrache darin anbelangt, so ist diese eine von der des Aeschylos grundverschiedene. Das will auch Lübker, der sie (a. O. S. 51) als „gemildert, der ursprünglichen Härte entnommen, in das Bewusstsein ihres Vollstreckers getreten und eben dadurch ihrer Auflösung schon nahe“ bezeichnet. Das aber kann ich gerade nicht finden, sondern muss jene Merkmale umgekehrt vielmehr dem Aeschylos vindiciren, der das Widersinnige und Unmoralische derselben hervorhebt, den Thäter mit dem Bewusstsein der Verantwortlichkeit erfüllt, die Abschaffung der Blutrache geradezu darstellt. Ihrer „Härte“ kann sie überhaupt gar nicht „entnommen“ werden. Kurz, Sophokles kommt, wenn wir aus dem einen Beispiel auf seine ganze Stellung zur Frage zurückschliessen, gar nicht gut weg. Jedenfalls müssen wir als Thatsache constatiren, dass er hier auf den epischen Standpunkt archaisirend zurückgeht, was er auch in anderer Beziehung zu thun liebt (vgl. Kaiser, Recension v. Schneidewin's Ausg. der El., Fl. Jahrb. 54, S. 504 ff.; Platner, a. O. S. 147—151). Aber jene älteren Vorstellungen waren bereits factisch überwunden und widersprachen dem gebildeteren Zeitalter auf das Directeste. Wenngleich also der Dichter in bester Absicht dem bereits dreister auftretenden Rationalismus seiner Zeit gegenüber mit verstärktem Eifer auf den alten Götterglauben und die frühere Mythenbildung hinzuweisen und, wie sich Lübker (a. O. S. 3) ganz schön ausdrückt, auf tieferem Grunde wieder aufzubauen suchte, was die Zeit einriss, so bleibt es doch höchst zweifelhaft, ob ge-

rade das von ihm gewählte Mittel ein zweckmässiges war, ja das Bedenkliche desselben lässt sich gar nicht leugnen, sein Einfluss auf die Entwickelung der tragischen Kunst musste unter allen Umständen ein nachtheiliger werden.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einer Frage, deren Beantwortung dem Abschlusse unseres vergleichenden Urtheils über die beiden Tragiker nun zuletzt noch vorausgehen muss, ich meine die Frage: wie stellen sie sich zu der Verblendung des Menschen durch die Götter? Dronke weist die äschylische Auffassung eingehend und überzeugend nach, die er in folgenden Hauptpunkten resumirt: „Die Verblendnng durch die Götter kommt nur nach vorheriger Schuld des Menschen vor.“ — Leuchtende Beispiele dafür sind die ὕβϱις des Xerxes in den Persern, der mit Herrschbegierde vereinte Bruderhass des Eteokles, die Götterverachtung bei Gestalten wie Pentheus, Lykurgos u. a. — „Der Mensch hat völlig freien Willen bei der Wahl zwischen Gut und Böse. Ohne eigene Schuld keine Strafe von der Götter Hand. Erst infolge des Frevelmuthes des Menschen verblendet diesen die Gottheit zu neuem Frevel, dann erst tritt als Vermittler der göttlichen Strafe ein Dämon, sei es als Alastor oder als Ate (Unheil) ein.“ Hinsichtlich der dämonischen Verblendung und Bethörung erkennen wir im sophokleischen Aias die beiden äschylischen Forderungen wieder: Der Held ist übermüthig gewesen, und der Wahnsinn dient zur Herbeiführung der göttlichen Strafe. Zwar wird die Selbstüberhebung gegen die Göttin, welche das Strafgericht am Helden vollzieht, nur als secundäres Motiv — in dem Botenbericht 756 ff. — herbeigezogen, aber indem das ganze Verhalten des Aias, auch gegen seine Kampfgefährten, aus derselben Wurzel hervorgeht wie jene, haben wir hier ein völlig motivirtes causales Verhältniss zwischen Schuld und Sühne. Ein so jäher und

selbstsüchtiger Charakter, das ist der Gedanke, muss für jede menschliche Gemeinschaft verderblich werden, und wir sehen diese durch das rechtzeitige Einschreiten der wachsamen Gottheit vor einem grossen Unheil bewahrt, während anderntheils der Untergang der tüchtigen Heldengestalt durch eine ganze Scala von Empfindungen unserm menschlichen Gefühle nahe gerückt wird.

Ein ebenso richtiges Verhältniss weisen die Trachinerinnen auf. Die göttliche Vorherverkündigung vom Tode des Herakles kommt hier keineswegs in der Weise zur Geltung, wie beim Oedipus. Denn nicht ein prädestinirtes Fatum lenkt die Fäden der Handlung, sondern aus dem Herzen der Hauptpersonen selbst sehen wir ihr Geschick hervorgehen, dessen Endverlauf nur die Wahrheit des Orakels bestätigt. Durch gute Motivirung also gewinnt die Tragödie nicht nur den Schein, sondern in Wirklichkeit das Wesen einer auf der tragischen Schuld basirten. Merkwürdig, dass man gerade sie für das schwächste Stück des Sophokles, ja mitunter gar für ganz oder theilweise unecht erklärt hat. Aber das beruht sichtbarlich nur auf der geringeren Schönheit der Diction und namentlich auch der Chöre, und dient zum Beweis, dass man bei dem wider dies echte Trauerspiel erhobenen Tadel wohl an jene Elemente, nicht aber an das gedacht hat, was das eigentlich Tragische daran ist. Liebe ist das Motiv der Handlungsweise für die Heldin, eine Liebe, deren stille Gluth und Leidenschaftlichkeit zu einer hochgradigen Befangenheit führt. Die Verblendung aber, in welcher Deianeira zu einem Mittel greift, dessen Gefährlichkeit ihr bei ruhiger Ueberlegung offenbar werden musste, ist so schön aus ihrem ganzen Wesen entwickelt, dass sich der Zuschauer selbst auf Augenblicke davon bestrickt fühlt und mit tragischer Freude das Zweckvolle und Natürliche solcher dichterischen Gestaltung empfindet. Die Schuld ist trotz der Verzeihlichkeit

des Irrthums eine gar schwere, nicht, wie Solger sagt (II, 463), ein „unschuldiger Fehl", denn die Folgen, ohne das Pathos der liebenden Frau wohl zu errathen, sind schwerwiegende. Das Schöne liegt darin, dass sie erst so rasch die unbedachte That vollbringt, gleich darauf nach einem blossen Verdachte die Consequenzen derselben, weil jetzt ernüchtert, klar durchschaut. Schuld und Sühne stehen so im rechten Verhältniss: Leben um Leben. Die eheliche Untreue des Herakles ist nothwendig zur Hervorkehrung des Gegensatzes, denn sie bezeugt die Berechtigung des Misstrauens bei Deianeira, sonst würde ihr Vorhaben den Vorwurf des Unberechtigten erleiden. Und die Tödtung des Lichas, durch die unberufene Vielgeschäftigkeit des Mannes gut begründet, sowie das wilde Gebahren des Herakles entspricht ganz seiner sinnlichen Urkraft. Ein Verstummen seiner heftigen Anklagen wider die Gattin heisst da soviel als eine Verzeihung, und in den letzten Augenblicken seines Lebens, die er zu weisen Anordnungen nützt, kann er sich mit Deianeiren's guten Absichten nicht mehr beschäftigen. Das Nächste, Wichtigste will bedacht sein. Dass er über Iole disponirt, ist gleichfalls angemessen wie seinem ganzen Wesen, das eine ihm theure Person keinem Fremden überlässt, so der Forderung des Dramas, einen allseitigen Abschluss zu gewinnen (vgl. darüber Hense, Soph. Stud., S. 264 ff.).

Wie die Verblendung hier aus dem Charakter motivirt erscheint, so geht sie auch beim Kreon aus der individuellen Denk- und Sinnesart, hier aus der Verstocktheit eines selbstsüchtigen Frevlers hervor. Aber ganz anders König Oedipus. Die Verblendung, welche ihn, wie auch Iokaste, hinsichtlich der unwissentlich begangenen Verbrechen beherrscht, kann durchaus nicht auf eine der Wahrheit sich verschliessende Gemüthshärte oder vermeidbaren Irrthum zurückgeführt werden: diese können die Wahrheit gar nicht wissen, im Gegentheil, gerade

durch den ehrlichen Eifer, mit welchem der arglose König dem Mörder seines Vorgängers nachspürt, seine Gattin die erste in ihm aufsteigende Unruhe zu beschwichtigen bemüht ist, wird der Contrast zwischen Wahn und Wahrheit wesentlich gesteigert. Handelten nicht beide bona fide, so müsste man sie einfach verabscheuen. Demnach ist auch die Auffassung Schöll's als irrig zu betrachten (a. O. S. 216 ff.). Nur dass die Königin, von entsetzlichen Ahnungen ergriffen, einen Moment den Schleier ewigen Vergessens darüber werfen möchte, ehe die volle Wahrheit an den Tag kommt. Das ist menschlich wahr empfunden, nichts weniger als frivol. Und wie grossartig ist, als sie Alles durchschaut, ihr „ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ" (v. 1061), der verzweifelte Versuch, wenigstens den Sohn zu retten, während sie sich in den Tod stürzt; wie ergreifend der Gegensatz des unbeirrt, immer dämonisch wilder der Wahrheit nachjagenden Königs. Es kam dem Dichter aber nicht blos hier, es kam ihm auch in den Trachinerinnen, auch im Aias leider nur zu sehr darauf an, die *menschliche Kurzsichtigkeit* in den Vordergrund zu drängen gegenüber dem übermächtigen Geschick, dessen Fäden der sterbliche Thor in Händen zu halten wähnt. Ich sage leider, denn es liegt darin eine *Verrückung des tragischen Schwerpunktes.* Die allwissenden Götter sind es, welche den Menschen eine Weile im Dunkeln irren lassen, um ihm dann um so jäher die Binde von den Augen zu reissen. Anders ist jene „*Ironie des Schicksals*" (vgl. O. Müller, S. 127) nicht zu erklären und hierdurch wird der Gott Urheber der Verblendung dessen, der ausser einem, vielleicht etwas zu stark entwickelten Selbstvertrauen keine Schuld trägt als — eben ein armer, kurzsichtiger Mensch zu sein. Und welcher Gedanke, man muss sagen, welche Lehre steckt hinter jenen Vorgängen? *Absolute Demuth vor der absoluten Macht der Götter!*

So finden wir denn in Betreff der Verblendung ebenso wie in Hinsicht auf die Blutrache, den Erbfluch, die Bestimmung der menschlichen Geschicke, die persönliche Freiheit und die tragische Schuld beim Sophokles einen wesentlich veränderten Standpunkt. Wir entdecken an ihm insofern einen Rückschritt auf eine bereits durch Aeschylos überwundene Stufe der Tragik, als der erstere theils auf ältere Anschauungsweisen, theils auf den fatalistischen Volksglauben zurückgreift und, wenn auch selbst kein Fatalist, doch eine solche Auffassung provocirt, indem er die Motivirung menschlicher Leiden aus menschlicher Schuld unterlässt. Das mag nun unbeschadet seiner tiefen Religiosität geschehen, ja es mag demselben sogar eine noch grössere Innerlichkeit dieser Religiosität zu Grunde liegen: auf die tragische Kunst als solche kann es nur schädigend einwirken. Rühmen wir an Sophokles die reichere Entfaltung des Seelenlebens seiner Personen, gewinnen diese als abgeschlossene Charakterideale ein gewisses universelles Gepräge und Interesse, so fehlt dem Dichter andrerseits der speculative Sinn und der klare Horizont äschylischer Dichtung; ihm ist nicht die Macht der denkenden Vernunft, sondern die Reinheit des Herzens Hauptsache. Nicht durch die Kühnheit der Probleme, wie Aeschylos, sondern durch die Lauterkeit der Gesinnung und durch den Reichthum des Gemüthslebens hebt er sich hoch über seine Zeitgenossen. Diese bereits von Dronke aufgestellten Unterscheidungsmerkmale sind getrost zu unterschreiben, während dieser wiederum unterlässt, die gewonnenen Resultate auf die tragische Kunst anzuwenden. Wenn nämlich der Kern der religiösen Anschauung des Sophokles darin beruht, aus der Ueberzeugung von der gänzlichen Ohnmacht und Nichtigkeit der Sterblichen die demüthige Ergebung in den Willen der Götter zu gründen, wenn der Dichter infolgedessen seinen Blick mit Vorliebe auf

das Leiden der Menschen zu richten pflegt, nach ihm auch der Gerechte von den Göttern mit Unglück heimgesucht wird, so ist eine solche Auffassung ohne Zweifel sehr fromm und ehrenwerth, aber auch höchst undramatisch und untragisch. Denn untragisch ist ein Handeln ohne Freiheit, ein Leiden ohne Schuld. Nur dann, wenn Beides äquivalent zu Tage tritt, kann die Tragödie befriedigen. Wie weit sich ohne die Erkenntniss dieses Fundamentalsatzes ästhetisches Urtheil verirren kann, zeigt auf das Evidenteste die unglaublich kritiklose Programmarbeit Hasper's (die Feinheit der Oekonomie und der Charakterzeichnung in den Dramen des Soph. u. s. w., Gross-Glogau 1881/82), welche, übrigens mit specifisch christlichen Aperçus durchflochten, einen breitgetretenen Abklatsch Bernhardy'scher Lehren darstellt und eben von dem falschen Grundsatze ausgeht, aus der Technik die Tragik erweisen zu wollen. Aber das Staunenswertheste bietet gleich die erste Seite der Schrift, wo alles Ernstes der Satz aufgestellt wird, „gerade darin liege das Tragische, dass die Strafe in keinem Verhältniss stehe zur Geringfügigkeit der Schuld." Wir übergehen diese, wohl aus Sophokles gewonnene Weisheit mit Stillschweigen und überlassen es dem Verfasser, sich mit dem Begriffe der poetischen Gerechtigkeit selbst abzufinden, sowie alle jene Tragödien, wo Schuld und Sühne im rechten, d. h. gleichen Verhältniss stehen, für untragisch zu erklären. Freilich „ist diese Schuld keine verbrecherische", aber dafür wird sie auch nicht durch richterliches Straferkenntniss gerügt, sondern durch eine künstlerisch gerechte Gestaltung des Handlungsverlaufes. Das unerklärte Eingreifen einer höheren Macht, der Kampf gegen einen incommensurablen Gegner und ein auf schreiender Ungerechtigkeit basirtes Schlussergebniss ist überhaupt untragisch. Treffend sagt Blümner (a. O. S. 152 f.): „Man glaube nicht, dass sich die Alten die Composition ihrer

Dramen durch Benutzung des Schicksals leicht gemacht haben." Aber er irrt, wenn er annimmt, der neuere Dichter habe vor dem des Alterthums den Vortheil voraus, „dass er, wofern seine Darstellung in ihrer irdischen Begränzung keine Befriedigung gewährt, auf eine Auflösung durch eine unendliche Weisheit und Güte hindeuten darf." Die Tragödie muss Schürzung und Lösung des Knotens in einer der gemeinen Vernunft angemessenen Weise befriedigend zur Darstellung bringen, und eine solche, in der der Abschluss des Conflictes, die Beseitigung eines Widerspruchs über das Ende des Stückes hinaus und in's Jenseits verwiesen wird, ist kein einheitliches Kunstwerk und eine schlechte Tragödie. Hierin gilt für alle Dichter aller Zeiten das gleiche Gesetz. Bouterweck schreibt in seiner Aesthetik (S. 140): „Unabhängig von allen Religionsmeinungen findet sich der Mensch im Conflict mit dem Unvermeidlichen immer auf dem Punkte, wohin ihn die griechische Tragödie stellt, das Unvermeidliche sei Vorsehung oder blindes Schicksal." Aeschylos ringt titanenhaft mit den spröden Stoffen, um das Willkürliche, das Unklare, das Unfreie aus denselben auszumerzen; Sophokles behandelt mit Vorliebe gerade solche Stoffe, wo der Held unter dem Drucke eines ihm θεόθεν aufgebürdeten Leidens schmachtet. Freilich — wir können nur nach je sieben Tragödien urtheilen, aber der Gegensatz ist doch zu auffällig. Man halte nur die Kerngestalten der äschylischen Tragödien gegen die sonst so wahr als fein gezeichneten Figuren der sophokleischen, und man wird finden, dass diese doch merklich von der Zeit ihrer Entstehung angekränkelt sind, und dass auch ein Sophokles sich nicht ganz von dem Boden losreissen konnte, auf welchem er, ein Zeitgenosse des Euripides, stand. Man darf in diesem Sinne die Gestalten der äschylischen Muse gesünder nennen, wenn man die Bezeichnung auf das kräftige, etwas reali-

stische Ausleben ihrer Leidenschaften, auch wo diese auf Abwege irren, bezieht. „Ich hab's gewagt!" und „ich vertret' es!" wirkt im Munde auch eines Frevlers von der Bühne herab besser, als die Todessehnsucht eines Schwergeprüften und die demüthigste Gottergebenheit des frommen Dulders. Nur in der kräftigen Gestalt des Aias und der leidenschaftlich liebenden Deianeira schwingt sich der Dichter auf die volle Höhe menschlich freier Selbstbestimmung empor, übrigens herrscht durch seine Tragödien eine andere lenkende Macht. Seine Technik konnte darüber täuschen: möge diese Täuschung nun einmal enden. Das Verhängniss der sophokleischen Tragik ist die Schicksalsidee. Aeschylos hat sie bereits überwunden; man thut ihm Unrecht, wenn man sie als integrirenden Bestandtheil der antiken Tragödie bezeichnet. Sophokles ist der Vater der Schicksalstragödie.

Fünftes Capitel.

Stoffe, Technik und Tragik des Euripides.

Obgleich das Stoffgebiet, welches die Tragödien des Euripides umfassen, im Wesentlichen das des Sophokles ist, so erschien es doch nicht thunlich, die beiden Dichter in Bezug auf dasselbe parallel zu behandeln und so jede Wiederholung zu vermeiden. Denn zwar bei einer ganzen Reihe tragischer Sujets, wie z. B. denen des Oedipus und seines Hauses, der Pelopiden, des Perseus, des Ixion, Meleager und der Familie des Theseus, finden sich Stücke beider Tragiker, denen nicht nur meistens gleiche Titel, sondern sicher auch ein verwandter Inhalt zukommt, allein einerseits ist uns über den letzteren in der Regel zu wenig bekannt, um für die Nuancen der Behandlung dieser Stoffe sichere Anhaltepunkte zu bieten, andrerseits steht die Kunst des Euripides in technischer wie tragischer Beziehung den zwei vorausgegangenen Dichtern zu schroff gegenüber, als dass wir sie in die vorigen Capitel hätten hineinziehen können. Nur „Elektra" würde eine Zusammenstellung mit dem gleichnamigen Stück des Sophokles beziehentlich den „Choephoren", wie allenfalls die „Phönissen" eine solche mit den „Septem" gestattet haben. Ungleich schneller und richtiger werden wir die

Eigenart des Euripides durchschauen, wenn wir ihn jetzt getrennt betrachten und seine Werke, soweit wir sie beurtheilen können, nach der bisher eingehaltenen deducirenden Methode durchnehmen. Die von ihm behandelten Sujets stellen wir — wieder nach den Sagenkreisen geordnet — in kurzer Uebersicht voran (vgl. Welcker, Gr. Tr. II. Abth.).

Den Kyprien gehören sieben Stücke an:

Alexandros, dem Inhalte nach ungefähr gleich dem sophokleischen (s. d.)

Skyrierinnen, desgleichen (s. d.)

Telephos, die Heilung des verwundeten Telephos, der als Bettler zum Agamemnon kommt, enthaltend,

Iphigeneia in Aulis, die Opferung und Errettung der Agamemnonstochter,

Protesilaos, den Tod des jungvermählten Helden, welcher den seiner Gattin nach sich zieht, darstellend, ferner der auf Tenedos spielende

Tennes, dessen Inhalt nicht festzustellen ist, und

Palamedes, dem Stoffe nach dem des Sophokles ähnlich.

Rhesos, von Euripides der Ilias entlehnt, ist uns offenbar ganz verloren gegangen, wogegen das unter diesem Namen erhaltene Stück, dialogisirte Epik, mit unserm Dichter nichts zu thun hat.

Aus der Iliupersis stammen die Stoffe zu dem nicht näher bekannten

Epeios, dem von Dio Chrysostomos den gleichbenannten Dramen des Aeschylos und Sophokles an Werth gleichgestellten

Philoktetes, und zu den beiden erhaltenen Tragödien

Troades, Schicksale der troischen Königinnen, namentlich Hekabes und Andromaches unmittelbar nach der Einnahme der Stadt, und

Hekabe, Tod der Polyxena und Rache der Mutter an dem Verräther Polymestor.

Die den Nosten entlehnten Dramen sind sämmtlich erhalten:

Helena; Menelaos, nach Aegypten verschlagen, findet dort sein Weib Helena in der Gefangenschaft des Theoklymenos u. z. in wahrer Gestalt vor, während er vor Troja um ein leeres Schattenbild gekämpft hat. Froh, von ihrer Treue überzeugt zu werden, entführt er sie auf listige Weise ihrem Bedränger.

Elektra. Die Heimkehr des zum Rächer des Vaters erkorenen Orest, seine Wiedervereinigung mit der Schwester und die Ermordung Aegisth's und Klytaemnestras. Das Stück schliesst mit schwerer Erregung der Geschwister über den Mord und ihre Trennung.

Orestes. Der in Raserei verfallene Orest und seine Schwester sollen auf Volksbeschluss den Mord mit dem Tode büssen; durch einen Anschlag auf das Leben Helenas und Hermiones erringt Orestes Begnadigung, welche durch Apollon bestätigt wird, worauf das Stück mit einer zwiefachen Verlobung schliesst.

Iphigeneia in Tauris. Der nach Taurien gelangte Orest findet die für todt gehaltene Schwester als Priesterin der Artemis wieder, soll geopfert werden, rettet aber sich, Schwester und Freund sammt dem Götterbild durch den Beistand Athenes nach der Heimath.

Andromache. Als Nebenweib des Neoptolemos soll Andromache nebst ihrem Knaben Molottos von der eifersüchtigen Hermione umgebracht werden, vor dieser und ihrem Vater rettet sie der alte Peleus; die nun wegen ihrer Unbesonnenheit erschreckte Hermione entführt Orest, welcher den Neoptolemos in Delphi erschlägt.

Der thebanischen Sage gehören neun Stücke an, der fast unbekannte

Chrysippos, in welchem der Dichter vielleicht das

Motiv der Entführung und das der Ermordung durch Atreus und Thyestes vereinigte,

Oedipus, welcher sich von dem sophokleischen Tyrannos wohl hauptsächlich dadurch unterschied, dass die Blendung des Königs nicht von diesem selbst, sondern durch die Diener des Laios vorgenommen wurde, noch ehe das verwandtschaftliche Verhältniss beider Personen entdekt war, wodurch die Katastrophe in zwei Theile zerfiel,

Hypsipyle, die Sage vom Aufenthalt derselben beim Lykurgos,

Phoenissae, Zug des Polyneikes gegen die Vaterstadt, vergeblicher Sühneversuch zwischen den feindlichen Brüdern, Kampf um Theben, Tod der Brüder im Zweikampf, daneben das traurige Loos des geblendeten Oedipus, die Selbstaufopferung des Kreonsohnes für das Wohl der Stadt, intendirte That der Antigone und Auswanderung derselben mit dem Vater, Alles zusammen in einem Stück,

Antigone, Behandlung einer variirenden Sage von einer heimlichen Ehe Antigones und Haemon's, der Maion entspross, und ihrer Entdeckung, worauf sich die Liebenden selbst tödten,

Hiketides (Supplices), Aufnahme und Schutz der Mütter und Kinder der vor Theben gefallenen Heerführer, von Theseus in Athen gewährt, Bestattung der Leichen, wobei sich des Kapaneus Gattin Euadne aus Verzweiflung in die Flammen stürzt,

Alkmaeon in Psophis, Entsühnung des Muttermörders durch Phegeus und Heirath zwischen jenem und Arsinoe (?),

Alkmaeon in Korinth, Wiederfinden von Sohn und Tochter durch Alkmaeon, endlich

Oineus, Rache des Diomedes an den Söhnen des

Agrios, welche seinen Grossvater Oineus vertrieben hatten. Im

Peirithoos wurden die wegen versuchten Raubes der Persephone im Hades festgehaltenen Waffenbrüder Peirithoos und Theseus durch den den Cerberus holenden Herakles befreit. Das Stück vertrat vielleicht als viertes einer Tetralogie die Stelle des Satyrdramas.

Bakchae. Der thebanische König Pentheus, welcher sich dem Cultus des Dionysos heftig widersetzt, wird durch den Gott, den er geschmäht, bestraft und von der eignen Mutter zerrissen.

Phaethon. Durch seine hoffährtige Mutter Klymene verleitet (?), thut Phaethon an seinem Hochzeitsmorgen an seinen Vater Helios die verwegene Bitte um Ueberlassung des Sonnenwagens. Die Hoffahrt kostet ihm das Leben in der bekannten Weise.

Phrixos und

Ino, anscheinend Intriguenstücke, mögen Hygin 2 bis 3, bez. 4 zur Grundlage gehabt haben.

Medeia. Die von Iason verlassene Medeia tödtet ihre Nebenbuhlerin Kreusa nebst deren Vater, bringt ihre eignen Kinder von Iason um und entflieht auf einem Drachenwagen zum Aegeus nach Athen.

Alkestis. Die treue Gattin geht für den Admet freiwillig in den Tod, dem von Schmerz und Reue Gequälten holt sie der Gastfreund Herakles aus dem Reiche der Schatten zurück. Vertrat das Satyrspiel.

Aus Argos und Mykene entlehnten ihren Stoff folgende sechs Stücke:

Danae, Geburt des Perseus, Aussetzung von Mutter und Kind,

Andromeda, Befreiung der Heldin durch Perseus und Versteinerung der treubrüchigen Verwandten bei der Hochzeit,

Diktys, Heimkehr des Perseus nach Seriphos, Be-

freiung der Danae und Einsetzung des Diktys als König (vgl. unter Aesch. u. Soph.).

Oinomaos, dessen Fragmente nur Sentenzen enthalten, und

Kressae (Thyestes) scheinen den entsprechenden Dramen des Sophokles (Oinomaos und Atreus oder Thyestes) verwandt gewesen zu sein.

Pleisthenes, wohl jener Sohn des Atreus, der von dem hinterlistigen Thyest heimgesendet, vom eignen Vater irrthümlich getödtet wird.

Ausser den ihrem Inhalte nach fast ganz unbekannten Dramen

Alkmene (= Rhadamanthys?),

Likymnios (unabsichtliche Tödtung desselben durch Tlepolemos?) und

Temenides (Schicksal der Hyrnetho?) gehören zum Kreise des Herakles.

Herakles mainomenos, der heimkehrende Held rettet Gattin und Kinder aus bedrohlicher Lage, bringt aber dann, von Hera in Wahnsinn versetzt, seine Söhne selbst um, und

Archelaos, in welchem der Held den undankbaren Makedoner Kisseus, welchen er zuvor gerettet, in die von demselben ihm bereitete Grube stürzt. Auf attischem Boden spielen die nächsten sieben Stücke.

Heraclidae. Der athenische König Demophon schützt Alkmene und die verwaisten Kinder des Herakles vor den Nachstellungen des Eurystheus, welchen Alkmene zuletzt tödten lässt.

Alope, vermuthlich die Entdeckung des von der Alope dem Poseidon geborenen Knaben Kerkyon gerade an ihrem Hochzeitstage und Bestrafung der Mutter durch Einschliessung in einen Thurm.

Erechtheus. In einem gefahrdrohenden Kampfe gegen Eumolpos opfert der athenische König Erechtheus

zur Rettung der Stadt die eigene Tochter, deren Schwestern sich dann freiwillig auch den Tod geben.

Ion. Des Xuthos Gemahlin Kreusa findet in Delphi ihren von Apollo erzeugten Sohn Ion wieder, der nach Lösung des verworrenen Knotens von Xuthos als Erbe angenommen wird.

Theseus, Erlegung des Minotauros.

Aigeus. Medeia verläumdet den Theseus beim Vater, wird aber, nachdem ihre Falschheit entlarvt ist, verstossen. Auf ähnlichem Motiv beruht

Hippolytos (der bekränzte). Hier gelingt die von der verschmähten Phaedra ersonnene Verläumdung insofern, als des Vaters Fluch den Tod des Helden herbeiführt. Die Schuldige nimmt sich vorher das Leben. In einem andern Stücke gleichen Namens (mit der Beifügung der sich verhüllende H.) scheint sich der Dichter enger an Sophokles (vgl. oben) angeschlossen zu haben, hier tödtete sich Phaedra erst nach dem Tode des Helden. Auch den

Ixion und

Meleagros behandelte Euripides; Genaueres über die Stücke wissen wir nicht.

Auge. Geburt und Aussetzung des Telephos, sowie seine und seiner Mutter Auge Rettung zum Teuthras nach Mysien.

Polyidos (= Glaukos?). „Triumph der Mantik," Lösung des Räthsels und Wiederbelebung des Minossohnes Glaukos durch den Seher Polyidos.

Stheneboia. Der nach Erlegung der Chimaera zurückkehrende Bellerophon rächt sich an der falschen Stheneboia.

Bellerophontes, vielleicht das tragische Ende des Helden.

Kretes, Flucht des Minos aus Kreta, die Fabel, welche in den Kamikiern des Sophokles fortgesetzt erscheint.

Phoinix. Des unschuldig verläumdeten Phoinix Blendung und Heilung durch Cheiron. Vermuthlich auch eine Parallele zum Hippolytos.

Peleus. Der zu seiner Entsühnung nach Phthia gekommene Held widersteht mit der Götter Hülfe den von der lüsternen Astydameia ihm bereiteten Nachstellungen und Gefahren.

Kadmos. Auswanderung des Kadmos mit Harmonia nach Illyrien, woselbst beide in Drachen verwandelt werden, gemäss der Schlussprophezeiung im „Pentheus".

Antiope. Rettung der Heldin durch ihre Söhne vor den Nachstellungen der grausamen Dirke.

Kresphontes. Im Bunde mit seiner Mutter Merope rächt der heimkehrende Telephontes den Mord des Vaters Kresphontes, (dessen Geist wohl erschien,) an dem Polyphontes.

Melanippe (die Philosophin). Die Heldin vertheidigte mit allen Philosophemen ihre dem Tode geweihten Poseidonsknaben.

Melanippe (die Gefangene). Rettung der Heldin durch ihre Söhne Aiolos und Boiotos. Beide Stücke zeigen einen inneren Zusammenhang.

Aiolos. Die gesühnte Liebesschuld des Makareus und seiner Schwester Kanake.

Die vorstehend im Anschluss an Welcker gegebene Uebersicht der Stoffe wird, wennschon dabei Manches unsicher, uns im Ganzen und zumal da bei dem Dichter die grössere Anzahl erhaltener Dramen einen Rückschluss erleichtert, für die Beurtheilung seiner Auffassungs- und Dichtungsweise einen schätzbaren Beitrag liefern. Was aber zunächst dessen Compositionsform anlangt, so geht aus dem Obigen fast zur Evidenz hervor, dass von der Verwendung der Fabeltrilogie im Sinne des Aeschylos hier noch weniger als beim Sophokles die Rede sein kann. Zwar könnten auf eine solche auch jetzt mehrere

Stoffe an sich hindeuten, allein dem widerspricht auf das Entscheidendste Zweierlei. Einmal nämlich gebricht es fast an allen diesen Stellen am dritten Stücke, wie sich das bei den mit der Zerstörung Ilions, den Geschicken des Oedipus, des Kadmos, des Herakles und ihrer Familien zusammenhängenden Dramen, ferner den beiden Iphigenien, Melanippen und Alkmaeon deutlich zeigt; sodann aber liegen uns die Beweise vor, dass gerade diese durch die Fabel verbundenen Stücke verschiedenen Tetralogien angehörten. So wurde Alkmaeon in Psophis als zweites Stück mit den Kreterinnen, dem Telephos und der Alkestis, Alkmaeon in Korinth mit der aulischen Iphigeneia und den Bakchen vereint gegeben. Und dass die Schicksale des Perseus keine Trilogie bildeten, beweist die Verbindung der Andromeda als Mittelstück mit der Helena u. s. w. In der Tetralogie Alexandros, Palamedes, Troades, Sisyphos (Sat.) hat zwar Schöll einen inneren Zusammenhang mit Geschick nachzuweisen versucht, allein abgesehen davon, dass man hier von einem Fabelzusammenhang nicht eigentlich sprechen darf, bleibt auch die thematische Verknüpfung immerhin eine recht lose. Seine Themen aber wie „das Weib" (Kreterinnen, Alkmaeon i. Ps., Telephos, Alkestis) oder „Heimath und Fremde" (Medeia, Philoktet, Diktys, Schnitter Sat.) bleiben geistreiche Hypothesen, welche auf die Beurtheilung der einzelnen selbstständigen Stücke an sich keinerlei Einfluss ausüben. Allerdings lässt sich dem Euripides am ehesten zutrauen, dass er nach vorbedachten Motiven und Sätzen geschrieben und bisweilen der Darlegung einer abstract philosophischen Idee die Behandlung eines Stoffes aus rein poetischem Interesse nachgestellt habe. Das nachzuweisen ist jedoch, wie wir schon oben bemerkten, an sich ebenso schwierig für den einzelnen Fall, als es zum Ruhme des Dichters nichts beitragen kann.

Also gleich dem Sophokles zerlegte dieser die um-

fänglichen Stoffe in ihre einzelnen Theile, die er getrennt und zu ganz verschiedenen Zeiten verarbeitete, und es fragt sich nur, ob es ihm wie seinem grossen Zeitgenossen auch gelungen sei, diese kleineren Bilder in einen scharf umgrenzten Rahmen zu bringen, ein einheitliches Kunstwerk daraus zu schaffen. Das führt uns von selbst auf seine in Handlungsaufbau und Charakterzeichnung angewendete und bewiesene Technik.

Den regelmässigsten Bau und die geschickteste Steigerung der Action zeigen Hippolytos und die beiden Iphigenien.

Im Hippolytos exponirt zunächst Aphrodite ihren Plan. Die Handlung steigt in den beiden folgenden Scenen, in deren erster der von der Jagd zurückkehrende Jüngling dem alten Diener seine ganze Verachtung der Liebesgöttin zu erkennen gibt, während in der zweiten die liebeskranke Phaedra ihrer Amme die geheime Leidenschaft für den Stiefsohn enthüllt. Damit kommt das tragische Verhängniss in Gang. Die Anfangs erschrockene Dienerin sinnt auf Hülfe und entfernt sich, um den spröden Jüngling zu gewinnen. Die Scene des Höhepunktes ist zweitheilig, erst der aus dem Hause zurückkehrende Hippolytos, wie er, ohne die nahe Phaedra eines Blickes zu würdigen, die schamlosen Anträge der Amme mit Entrüstung zurückweist, dann die verzweifelnde Phaedra, welche von Schmerz und Scham erfüllt nur noch Tod und Rache brütet. In der gleichfalls zweitheiligen Umkehr berichtet ein Bote den Tod der Königin, während der herbeigeeilte Theseus auf Grund des bei der Leiche vorgefundenen Täfelchens dem Sohne flucht und diesen, dem ein Eid die Zunge bindet, verstösst, darauf folgt die neue Botschaft von dem Hippolytos zugestossnen Unglück. Durch die zur Aufklärung des wahren Sachverhaltes einschreitende Artemis wird die unmittelbare Verbindung dieses Auftritts mit der Katastrophe hergestellt, in welcher

der schuldlos sterbende Held und der trostlose Vater sich zum letzten Male sehen, die Göttin tröstend zur Seite steht.

Mit einer ebenso originellen als gut einführenden Scene beginnt die Iphigeneia in Aulis. Der von Sorgen gequälte und deshalb schlaflose Agamemnon weckt seinen alten Diener, um ihn mit einem Warnungsbriefe der Gattin und Tochter entgegenzuschicken und diese bei rechter Zeit zur Umkehr zu bewegen. Dabei wird die Sachlage auf's Genaueste exponirt. Die eingeleitete Handlung wird sogleich von einer anderen gekreuzt. Menelaos greift den geheimen Boten auf, öffnet den Brief und erhebt heftigen Streit wider den Bruder, der ihn in der Noth verlasse. Dazwischen eine neue Verwicklung. Die Frauen sind im Lager angelangt. Nun kehrt sich das Verhältniss um, und Menelaos will grossmüthig zurücktreten, während es für Agamemnon jetzt zu spät ist, und er, um dem Strafgericht des Heeres zu entgehen, die Tochter opfern muss. In der folgenden Scene empfängt er die Angekommenen, der unbefangen heitren Tochter mit schwerer Bekümmerniss entgegentretend und vergebens bemüht, die Gattin zu entfernen, welche misstrauisch werdend bestimmt erklärt, bei ihrem Kinde zu bleiben. Die Scene des Höhepunktes führt Klytaemnestra mit Achilles zusammen, das unselige Missverständniss wird entdeckt und der in seiner Ehre gekränkte junge Held sagt der Mutter Iphigeneias und dieser selbst seine Hülfe zu. Die Umkehr vollzieht sich in bewegt fortschreitender Handlung. Klytaemnestra und ihre Tochter dringen, jene mit Vorwürfen, diese mit Bitten in den Vater, doch vergebens, der Wille des Heeres ist der seine geworden. Achill, von den Achäern hart bedrängt, zieht sich zum Schutze der Frauen zurück, auf das Aeusserste gefasst. Aber sein edler Sinn erweckt den Heldenmuth der Jungfrau, die sich nun willig zum Opfer für das Ge-

sammtwohl hingibt und kühn in den Tod geht. Die Scene der Katastrophe (übrigens corrumpirt) bringt die Kunde von ihrer wunderbaren Rettung durch die Göttin selbst.

In der taurischen Iphigeneia spricht die Heldin selbst den Prolog. Die Handlung im eigentlichen Sinne eröffnet die Ankunft des Orestes und Pylades. Die festgenommenen Fremdlinge werden von Iphigeneia verhört und dem Pylades, — Orestes weigert sich ohne den Freund zu leben, — Rettung zugesichert, wenn er einen Brief nach der Heimath befördern wolle. Es folgt die Höhenscene. Während sich auch Pylades sträubt, den Orestes im Tode zu verlassen, bringt Iphigeneia den Brief und erklärt dem Boten für alle möglichen Fälle den Inhalt. Nun vollzieht sich die Erkennungsscene der Geschwister, darauf der Plan zur gemeinschaftlichen Flucht. Die rasch verlaufende Umkehr zeigt die Ueberlistung des Königs Thoas und den gleichwohl schier vereitelten Fluchtversuch, welchem Athene zuletzt zum Gelingen verhilft.

Ganz ähnlich ist der Bau der Helena. Auch hier die Heldin exponirend, Ankunft des Menelaos, Bedrängniss des Fremdlings, Wiederfinden der sich Liebenden, Fluchtpläne, Täuschung des einheimischen Königs und Entkommen, geschützt durch die Gottheit.

Die genannten Stücke haben das Gemeinsame mit einander, dass gegen die Mitte derselben eine Aufklärung, Anagnorisis, stattfindet, durch welche der weitere Verlauf der Handlung bestimmt wird. Diese Erkennung etwas weiter nach dem Anfang hin gerückt findet sich auch in Elektra, welche sich auch sonst hinsichtlich ihrer Anlage von den entsprechenden Dramen des Sophokles und Aeschylos mannigfach unterscheidet. Auf die Expositionsscene zwischen der Heldin und ihrem nominellen Gatten und der ersten Begegnung mit dem zurückkehrenden

Orestes folgt gleich die Scene des Wiedererkennens und der Plan zum Doppelmord. Dieser selbst ist sehr breit ausgesponnen und erfolgt in der Weise, dass erst Aegisth, dann die arge Mutter bluten muss. Klagen und Selbstvorwürfe der Geschwister schliessen sich an, bis der deus ex machina, das weiter zu Thuende verkündigend, sie von einander trennt. Die lange Standrede der Heldin an der Leiche des Aegisth und ihr Gespräch mit der Mutter unter den besonderen simulirten Verhältnissen und unmittelbar vor dem, ja während des Blutbades gereichen dem Stück auch äusserlich nicht zum Ruhme.

Einer trefflichen Höhenscene erfreut sich die Medeia, deren Verlauf sonst durch lange Streitreden nicht unwesentlich gehemmt erscheint. Auf den von der Amme und dem Hofmeister gesprochnen Prolog und einen Kommos mit der Heldin erfolgt zunächst die Ausweisung dieser durch Kreon und die mühsam erlangte eintägige Verzugsfrist. Medeia bleibt rachebrütend zurück. Das zweite Epeisodion bringt den heftigen Streit zwischen Iason, der sein Verhalten mit schwachen Gründen zu rechtfertigen sucht, und der trotzigen Kolcherin, das dritte deren Verabredung mit dem durchreisenden Aegeus, der ihr in Athen ein Asyl zusagt. Nun entwickelt sie ihren Racheplan. Nach einem schönen Chorgesang („O morde nicht! Wie soll das reine Athen die Mörderin empfangen? Und gedenke der schuldlosen Knaben!“) beginnt die Ausführung der That mit allen Künsten weiblicher Verstellung. Iason wird beredet, die Kinder dazubehalten und seiner Braut das vergiftete Gewand selbst zu überbringen. Den Höhepunkt im vierten Epeisodion enthält die tiefergreifende Rede — Monolog — Medeias in Gegenwart der Kinder und den letzten Kampf der mütterlichen Liebe. Dann kommt die Botschaft von dem schrecklichen Tode Kreusas und ihres Vaters und die rasche Vollendung des Kindermordes. In der Katastrophe

zeigt sich dem vernichteten Iason die auf einem Drachenwagen entfliehende Mörderin voll triumphirenden Hohnes. Ein herber Abschluss ohne das Wort einer vermittelnden Gottheit.

Weniger stark herausgetrieben ist die Höhe der Handlung in den Bakchen. Gedehnte Gespräche zwischen Dionysos und dem widerspenstigen Pentheus füllen den ganzen mittleren Raum, nur in der Färbung nuancirt. Dafür ist die Katastrophe von erschütternder Grösse. Der scenische Aufbau ist dieser: Der prologisirende Dionysos berichtet seine Fahrten durch die Lande bis nach dem heimischen Theben. Die erste Steigerung bietet die willige Anerkennung des neuen Gottes durch Kadmos und Teiresias, das trotzige Widerstreben des Pentheus; eine zweite die Herbeiführung des gefesselten Dionysos und seine Verhöhnung durch den jungen König; die dritte die Selbstbefreiung des ersteren und, nachdem inzwischen die Kunde von der bacchantischen Feier der königlichen Frauen eingetroffen, die Bethörung des jeder Nachgiebigkeit sich widersetzenden Pentheus. Von diesem Punkte ab verläuft die Action rasch bis zur Katastrophe. Von dem Gotte in Weiberkleider gehüllt wird der König in sein Verderben geführt, ein Bote meldet alsbald das Geschehene, Agaue erscheint mit dem Haupte des Sohnes. Sie erkennt mit Schrecken die eigne That, Dionysos erklärt den Rest.

Eine lebhafte Handlung entwickelt das ein Satyrspiel vertretende Schauspiel Alkestis. Nachdem im Prolog Apollon mit Thanatos wegen Alkesten's Tode gestritten, eine Sklavin den Sachverhalt explicirt, werden die zur Trennung bestimmten Gatten eingeführt, dann trifft die treue Alkestis die letzten Vorbereitungen zum Scheiden. In das trauernde und klagende Haus tritt hier der lebensfrohe Herakles im wirksamen Gegensatze seiner thatenlustigen Vollkraft, er wird gastfrei aufgenommen. Im

Folgenden stört etwas der unerquickliche Streit zwischen Pheres und Admet, dann pulsirt wieder frisches Leben. Ein Diener schildert das ungeziemliche Treiben des lustigen Gastes, dieser erfährt vom Hausherrn erst jetzt den Grund der herrschenden Trauer und macht sich flugs, den begangnen Verstoss auszugleichen und den trauernden Freund zu trösten, auf nach der Unterwelt. Die Exodos ist dreitheilig, erst neuer Jammer und Reue des Vereinsamten, dann der wackere Held mit der verschleierten Frau und die drastisch neckische Zusprache, endlich Erkennen der als todt beweinten Gattin und selige Wiedervereinigung der Liebenden. Die glücklichen Contraste und der durch die Durchsichtigkeit des Sujets berechtigte Humor verleihen dem Stücke ein eigenartiges Interesse.

Ein wahres Intriguenstück ist I o n, wodurch die an Stelle einer sonst gewöhnlichen Pathosscene die Mitte beherrschende Spannung genügend motivirt wird. Nachdem Hermes den üblichen Prolog gesprochen, führt der Dichter seinen Helden ein, wie derselbe als Tempelhüter zu Delphi das Heiligthum säubert. Kreusa naht, die mit dem Gatten zum Orakel gekommen, und forscht nach einem hier einst ausgesetzten Kinde. Dann begibt sie sich mit Xuthos in den Tempel. Als Xuthos in dem folgenden Auftritt zurückkehrt, begrüsst er gemäss der Weisung des Gottes den ihm zuerst Begegnenden, und das ist Ion, als Sohn und Erben. In dem Glauben, derselbe sei von ihm beim Bacchusfest mit einer Delpherin erzeugt, beschliesst Xuthos hierüber gegen Kreusa zu schweigen. Dadurch verwirren sich die Fäden noch mehr. Kreusa, welche keinen Bastard in ihr Haus kommen lassen mag, vom Chor aber etwas Aehnliches erfährt, beschliesst den Ion mit Gift zu beseitigen. Hier gipfelt offenbar die Handlung, der Zuschauer ist gespannt, ob die Mutter den eigenen Sohn umbringen

werde. Die Gottheit wendet Alles zum Guten. Im vierten Epeisodion dringt Ion, der den Anschlag rechtzeitig entdeckt hat, auf Kreusa ein, noch einen Moment hat man das umgekehrte Verhältniss vor sich, dann vermittelt die Pythia den Frieden und — durch das bei der Aussetzung verwendete Körbchen — die Wiedererkennung von Mutter und Sohn. Hier liegt die Anagnorisis also unmittelbar vor dem Ende, welches durch die für den Bruder eintretende Athene zu allseitiger Befriedigung herbeigeführt wird. Der Bau des Stückes ist demnach durchaus regelmässig: Exposition, zwei Scenen der Verwicklung, eine höchste Spannung, zwei Theile der Umkehr, die Spannung aufrecht erhaltend, und die Lösung.

Regelmässig, aber schablonenhaft, einfach, aber auch fast dürftig ist die Handlung und der Verlauf der beiden ganz parallel angelegten Stücke Herakliden und Hiketides, Rettung und Vertheidigung verfolgter Unschuldiger durch das grossmüthige Athen, dessen Vertheidiger einmal Theseus, das andremal Demophon ist; erst Ankunft der Schutzsuchenden, Gewährung dieses Schutzes, Abweisung der ausgesandten Schergen, dann Kampf und Sieg und schuldiger Dank. Die Abweichungen sind nebensächlicher Art, die wesentlichste die, dass das letztgenannte Stück mit einer Bestattung der gefallenen Helden schliesst. Aber der Dichter scheint die Magerkeit des Sujets selbst empfunden zu haben, er verflocht daher in beiden Fällen damit eine Episode, welche auf Effect abzielt. Bei den Herakliden ist dies der mit dem Ganzen noch besser zusammenhängende freiwillige Opfertod der Heraklestochter Makaria, welcher die Höhe des Dramas bildet, bei den Schutzflehenden die ganz äusserlich an die Katastrophe geheftete Selbstverbrennung der Euadne.

Waren, wie gesagt, die bisher besprochenen Dramen, wo nicht wirklich gut, ja trefflich, so doch wenigstens

regelmässig gebaut, lässt sich von den noch übrig bleibenden sechs nicht viel hiervon rühmen. Zu je zweien leiden sie an Ueberstoffhaltigkeit, (man verzeihe den Ausdruck,) an Zweitheilung der Action und an völliger Zerfahrenheit.

Der erste Vorwurf trifft die Phönissen, wie schon aus der obigen kurzen Inhaltsangabe zu ersehen ist, und die Troades, welche die Geschicke von Freund und Feind nach Trojas Zerstörung in einem massigen, auf äusseren Effect berechneten Gemälde darzustellen sucht, der Vorwurf der Zweitheilung die im Uebrigen nicht durchaus zu verwerfende Hekabe und den Herkules furens.

Das Geschick der armen Polyxena bildet die erste, die Entdeckung des Mordes am Polydoros und die Rache an dessen Mördern die zweite Hälfte der Hekabe und spaltet so das Ganze in zwei genau gleiche Theile, welche weder durch das zwischenliegende Chorlied, noch durch die Einführung des Geistes als Prolog innerlich verbunden erscheinen. Ein solches Nacheinander ist eben kein Auseinander und durch die blos äusserliche Anreihung entsteht in der Mitte ein bedenklicher Stillstand, der einen Hauptfehler in der Technik bedeutet.

Stärker noch tritt dieser im rasenden Herakles zu Tage, weil hier zwei völlig verschiedene Handlungen gänzlich unmotivirt aneinander gekoppelt werden, die Rettung von Weib und Kindern durch den Helden und unmittelbar darauf die Tödtung dieser durch ebendenselben. Man sieht es recht wohl, gerade der Contrast lockte den Dichter zu dieser Verbindung, aber die Handlung enthält auch nicht die geringste Begründung oder Vermittelung des Vorgangs, ausgenommen den Umstand, dass auf einen Befehl Heras, dessen Grund Niemand begreift, der Held mitten im Stück plötzlich unzurechnungsfähig wird. So entstehen zwei Theile, jeder mit seinem

vollen Abschluss, der Held handelt mit Bewusstsein als Retter und triumphirt, der Held handelt ohne Bewusstsein als Mörder und trauert.

Zweitheilig im übelsten Sinne ist endlich auch die Andromache. Denn die erste Handlung, Bedrängniss und Befreiung der Heldin und ihres Knaben von den eifersüchtigen Nachstellungen der Hermione, ist mit dem 765. Verse thatsächlich zu Ende. Die Entführung Hermiones und die Ermordung des Neoptolemos durch Orest ist dann eine Handlung — richtiger zwei — für sich. Allein zu diesem fehlerhaften Bau kommt noch, dass sich die Action in dieser zweiten Hälfte des Stückes ganz von der — die Bühne gar nicht mehr betretenden — Titelheldin abwendet und um andere Personen dreht. Das nennt man einfach zerfahren.

Und zerfahren ist, wennschon in andrem Sinne, zu guterletzt auch der Orestes, das längste Stück nächst den Phönissen, ein Ungeheuer von Tragödie, auch im Verlauf der Handlung. Um dies ganz klar zu machen, müssen wir wenigstens bei diesem letzten euripideischen Drama noch den Scenenbau skizziren, so wenig lockend diese Aufgabe an sich ist. Prolog: Elektra exponirt die Lage der Dinge nach vollbrachter Ermordung Klytaemnestras, während Orestes in unruhigem Schlafe daliegt. Helena erscheint, um Grabspenden nach dem frischen Todtenhügel ihrer Schwester zu senden, welcher Aufgabe sich Hermione unterzieht, darauf beklagt jene ihre unheilvolle Schönheit. Der inzwischen leise nahende Chor beklagt seinerseits das Geschick des Helden. Erste Scene: Orestes erwacht, fühlt sich ganz elend und verfällt alsbald in neue Raserei. (Dieselbe verliert sich nachher, ohne wiederzukehren, man weiss nicht wieso und warum?) Er klagt Phöbus an, der ihn in's Unglück gebracht, tröstet aber die besorgte Schwester und schickt sie in's Haus, damit sie der Ruhe pflege. Der Chor fleht

die Erinnyen an, von ihrem Opfer abzulassen. Zweite Scene: Der heimkehrende Menelaos reflectirt über die traurigen Umstände, unter denen er die Heimath wiedersieht. Orestes spricht ihn um seinen Beistand an, falls die Argiver ihn wegen Muttermordes verurtheilen wollen. Dazwischen kommt Tyndareos herbei und erhebt einen heftigen Streit mit Oresten, worauf er sich unter Drohungen wieder entfernt. Auch Menelaos zieht sich mit halben Versprechungen zurück. Der eben in Argos eintreffende Pylades, — er ist wegen Theilnahme am Mord von seinem Vater verstossen worden, — tröstet den verlassnen Freund und begleitet ihn zur Volksversammlung, wo sich derselbe zu verantworten vorhat. Der Chor singt von den Freveln der Tantaliden und dem schrecklichen Muttermord. Dritte Scene: Der bangen Elektra meldet ein Bote, dass sie nebst ihrem Bruder zum Tode verurtheilt sei. Nach ihrem Liede *ἀπὸ σκηνῆς* erscheinen, zum Tode bereit, Orestes und Pylades. Allein mitten über den Todesbetrachtungen kommt dem letzteren der Gedanke, man möge sich zuvor noch an dem feigen Menelaos rächen, indem man Helena meuchlings umbringe. Der Vorschlag gefällt den Geschwistern, und Elektra weiss noch weiteren Rath. Man muss sich Hermiones versichern und sie als Geisel benutzen, nöthigenfalls auch ermorden. Dadurch gewinnt die Sache eine ganz andere Wendung; die Ausführung ist leicht, denn die Verurtheilten gehen frei und unbewacht umher und tragen Schwerter bei sich. Der „mannhafte“ Rath Elektras wird sogleich in's Werk gesetzt, die beiden Freunde entfernen sich in das Haus des Menelaos. Der Chor und Elektra stehen auf Wache. Von drinnen ertönt das Geschrei der dem Tode geweihten Helena. Vierte Scene: Inzwischen wird draussen die arglose, vom Grabe zurückkehrende Hermione in's Netz gelockt und von Elektra dem drinnen wüthenden und mordenden Orestes an's

Messer geliefert. Elektra eilt nach, um Helenas Leiche zu sehen. In gelösten Rhythmen berichtet ein dem Blutbad entronnener phrygischer Sklave, wie Helena während des Getümmels auf unbegreifliche Weise abhanden gekommen sei. Orestes stürzt aus dem Palast hervor und will auch den Phryger umbringen, verschont aber den Mann zweideutigen Geschlechts, zufrieden, seinem Schreien gewehrt zu haben. Nach kurzem Chorlied letzte Scene: Menelaos eilt herzu, um die Seinen an Orestes zu rächen. Dieser erscheint jedoch auf der Zinne des Hauses, den Dolch auf Hermiones Gurgel gezückt, während der Palast in Brand gesetzt wird und schon die Flammen auflodern. Gleichwohl beginnt erst ein neuer Streit, der auf die Principienfragen zurückgeht, zuletzt ruft Menelaos das Volk zu Hülfe. Da naht Apollon als deus ex machina in den Wolken, erklärt die Entrückung Helenas nach dem Himmel und löst Alles in Wohlgefallen auf. Orest erhält die Hand des guten Mädchens, welches er soeben schlachten wollte, Pylades die der mannhaften Elektra. Menelaos gibt sich ebenfalls zufrieden, auch ihm wird eine — anderweite — Heirath in Aussicht gestellt.

Es fällt schwer, den Inhalt gerade eines solchen Dramas kurz und doch verständlich wiederzugeben. Wir haben da eine ganze Menge Handlungen, eine dramatische Handlung ist es nicht. Den Versuch, durch contrastirende Situationen zu spannen, erkennen wir ohne Mühe, auch fehlt nicht der grosse Knalleffect am Schlusse. Aber weder eine einheitliche Action lässt sich wahrnehmen, noch ein Gipfelpunkt, noch ein Plan, noch ein eigentlicher Abschluss. Willkür, Zufall und Einfälle herrschen und würden ihr Spiel noch unbegrenzt fortführen, mahnte nicht die abgelaufne Wasseruhr, nun endlich abzubrechen. In einer Reihe von Intriguen, Wortgefechten und ruchlosen Anschlägen vollzieht sich schliesslich eine so vollständige Verwirrung der Dinge, dass in der That

nur ein Gott im Stande ist, dem widerwärtigen, plan- und ziellosen Treiben ein Ende zu machen.

Damit haben wir die äusserste Verirrung charakterisirt, bis zu welcher die euripideische Technik abschweift. Es ist der Mangel aller und jeder planmässigen, einheitlichen Ordnung, ein wüstes Abhetzen äussrer Effecte, wo es an natürlicher Gliederung und Steigerung gebricht. Stücke, wie die letztgenannten, scheinen gar nicht demselben Kopfe entsprungen zu sein, wie die Eingangs skizzirten. Und was das Merkwürdigste dabei ist, die Reihenfolge, in welcher sie muthmasslich verfasst sind, ergibt ein buntes Durcheinander von Gut, Mittelmässig und Schlecht. Dieselbe möchte folgende sein: Alkestis 438, Medeia 431, Hippolytos 428, Hekabe 425 (?), Herakliden 421 (?), Hiketides 421, Ion und Herkules furens um dieselbe Zeit, etwas früher oder später, Andromache 420, Troades 415, Elektra 414, Helena 412, Iphigeneia in Taurien 410 (?), Orestes 408, Phönissen 408, Iphigeneia in Aulis 407 und Bakchen 407, aufgeführt nach des Dichters Tode 406. Das ergibt weder ein allgemeines Zunehmen technischer Vollkommenheit, noch, was wahrscheinlicher wäre, ein successives Sinken der künstlerischen Kraft, weshalb die Zeit der Abfassung bei der Würdigung gar nicht in Betracht kommt. Abgesehen von den gerügten, bei einer nicht geringen Anzahl von Stücken hervortretenden Fehlern zeigt die Technik der Handlung bei Euripides noch zwei Besonderheiten, welche ihn von seinen Vorgängern deutlich unterscheiden. Das ist die Anwendung des Prologs und die des deus ex machina. Was ersteren betrifft, so finden wir bei Aeschylos und Sophokles nur die Anfänge davon. In den meisten Fällen werden wir direct in die Handlung eingeführt. Die Perser und Schutzflehenden beginnen mit Chören, die Septem mit einer Ansprache des Eteokles an die Kadmeer, die Choephoren mit dem Gebet am Grabhügel des

Agamemnon, Prometheus gar mit einem lebhaften Dialog zwischen Kratos und Hephaestos. Auch den Monolog des Thurmwächters im Agamemnon muss man zur eigentlichen Handlung rechnen, sodass zuletzt nur die einleitenden Worte der pythischen Seherin in den Eumeniden etwa das genannt werden können, was wir unter einem euripideischen Prolog verstehen. Ebenso verhält es sich beim Sophokles damit. Im Aias, Philoktet, in den beiden Oedipus, Antigone und Elektra werden wir sogleich mediam in rem versetzt, nur die Trachinerinnen beginnen mit einem, wenngleich in Anwesenheit der Dienerin gesprochenen, doch ganz monologisch gehaltenen Prolog der Deianeira. Beim Euripides ist diese Art des Eingangs seiner Dramen die feststehende Regel; das Charakteristische derselben besteht eben darin, dass die zuerst auftretende Person in längerem Selbstgespräch die Voraussetzungen des Stückes in einer nur für den Zuhörer bestimmten Form exponirt. Ausser Personen des Stückes, welche sodann in die beginnende Action verflochten werden, verwendet der Dichter zu Prologen mit Vorliebe Götter (in Alkestis, Hippolytos, Ion, den Bakchen und Troerinnen), welche zur Handlung meist in einer gewissen Beziehung stehen.

Man kann nicht sagen, dass diese Form der Exposition eine glückliche sei. Ein solcher Prolog ist ein unorganisches Glied des Kunstwerkes, er steht ausserhalb der dramatischen Handlung, welche sich scharf von ihm abhebt; meist verlässt die prologisirende Person sogar die Bühne, um die Eröffnung der Action Andern zu überlassen, mitunter hat sie mit dem Stücke gar nichts zu thun, wie Hermes im Ion. Das Steife, Absichtliche, Nüchterne, Docirende des Prologs wirkt abkühlend und schwächt den Antheil der Phantasie von vorn herein ab, um dafür mehr das Nachdenken und den Verstand zu beschäftigen. Die einzige rühmliche Ausnahme unter

siebzehn Stücken des Euripides macht die Iphigeneia in Aulis insofern, als das Eingangsgespräch zwischen Agamemnon und dem alten Diener dem Ganzen gleich ein gewisses Colorit verleiht. Aber vergebens hoffen wir nach so vielversprechendem Anfang dem unseligen Prolog einmal zu entrinnen, derselbe folgt von Vers 48 an nach, und dazu kommt noch die Ungeschicklichkeit, dass der König in 66 Trimetern dem Alten eine Geschichte erzählt, die diesem doch wohl ebensogut bekannt ist als jenem.

Ebenso unkünstlerisch als der Prolog ist die Verwendung des deus ex machina behufs Lösung der tragischen Verwicklung und zugleich als Epilog. Beim Aeschylos ist davon nichts zu sehen und auch Sophokles macht, soweit wir sehen können, nur das eine Mal im Philoktet davon Gebrauch. Und eben deshalb ist auch der Ausgang dieses Stückes am wenigsten zu loben. Stets bleibt es ein Nothbehelf und ein gewaltsames Zerhauen des Knotens, der sich auf natürliche Weise nicht auflösen lässt. Nur insofern kann der „Maschine“ eine relative Berechtigung eingeräumt werden, als sie es bei Einzeldramen — gegenüber der Trilogie — ermöglicht, der poetischen Gerechtigkeit da Ausdruck zu verleihen, wo, wie eben im Philoktet, erst spätere Ereignisse die Weisheit des Götterwillens bestätigen sollen. Unorganisch und gewaltsam bleibt die Einrichtung doch, und welch umfassenden Gebrauch hat Euripides von derselben gemacht! In neun von siebzehn Dramen führt der „Gott“ die Entscheidung herbei, nämlich in Andromache Thetis, in den Bakchen Dionysos, in Helena und Elektra die Dioskuren, in den Supplices Athene, im Hippolytos Artemis, in der taurischen Iphigeneia und im Ion wieder Athene, im Orestes Apollon. In den Troerinnen aber ist der deus ex machina als Epilog gewissermassen nur anticipirt im Prolog, und vielleicht sprach in der ursprüng-

lichen Fassung der Iphigeneia in Aulis die Schlussexposition Artemis selbst.

Zu einem unorganischen Theile der Tragödie sank durch Euripides endlich auch der Chor herab. Man wäre fast zu der Frage geneigt, warum jener denselben nicht lieber ganz gestrichen, da er doch nichts mit ihm anzufangen gewusst habe, erinnerte man sich nicht der Bedeutung, welche der Chor für die ganze Entwickelung der Dramatik besass und seiner musikalischen Aufgabe. Doch selten nur tritt er noch in eine engere Beziehung zur Bühnenhandlung, williges Gehör für die Mittheilungen des Helden, Verschwiegenheit gegenüber anvertrauten Geheimnissen, Theilnahme in Freud und Leid, das ist so ziemlich seine ganze Bestimmung. Seltsam erscheint, dass er bisweilen, wie z. B. in der Medeia, Partei für einen Fremden und gegen das einheimische Königshaus ergreift. Nur in einzelnen Fällen greift er energischer in die Handlung ein, am kräftigsten in Helena, deren Chor überhaupt besondere Schönheiten aufweist. Wie wehmüthig ergreifend wirkt das Lied v. 1451 ff., während die glücklich vereinten Gatten muthig von dannen segeln: „O wären wir leichtbeschwingte Vögel, um euch nach der Heimath folgen zu können!“ Und wie kühn klingen der Jungfrauen Worte v. 1639 f. Theoklymenos gegenüber: „Morde mich, doch deine Schwester mordest du mit meinem Willen nimmermehr!“ Das stellt sich den Okeaniden des Prometheus ebenbürtig zur Seite, leider nur als vereinzelte Erscheinung.

Der Chor bringt uns auf die Personen der Stücke und auf die Charakteristik. Muss es schon auffallen, dass unter siebzehn Chören nicht weniger als vierzehn aus Frauen oder Jungfrauen bestehen, so erstaunt man billig noch mehr über die Vorliebe des Dichters für weibliche Helden. Euripides hat dem Weibe ein eingehendes Studium gewidmet, hat es in seinen Tragödien nach allen

Licht- und Schattenseiten seines Charakters behandelt; dass er ein principieller Misogyn gewesen, ist ein albernes Märchen, dessen Haltlosigkeit sich an hundert und mehr Stellen nachweisen liesse; eher könnte man das Gegentheil behaupten. Des Euripides Heldinnen zeigen durchweg eine tiefere und wahrere Charakterzeichnung als seine Helden. Seine Medeia und Phaedra sind classische Vorbilder geworden für alle Zeiten, von seiner Iphigeneia, Alkestis, Hekabe lässt sich annähernd dasselbe behaupten. Und auch die Agaue der Bakchen, die Helena des gleichnamigen Stückes, Polyxena und Makaria verdienen alles Lob. Kassandra und Antigone werden durch die besseren Vorbilder der früheren Meister verdunkelt, die gut entworfene, Interesse weckende Andromache schiebt der Dichter selbst zu sehr bei Seite; nur die Elektra ist in dem Stücke, dessen Heldin sie ist, in's Niedrige herabgezogen, im „Orestes" widerwärtig, und die Gestalten der Helena in den „Troerinnen" und der Hermione in „Andromache" wirken unangenehm, letztere wegen der Inconsequenz ihrer Durchführung. Dagegen ist es ein ungerechter Vorwurf, eine solche Inconsequenz an der Iphigeneia in Aulis finden zu wollen. Dass der Heldensinn des Achilleus auch in der Jungfrau ähnliche Gefühle wachruft, finde ich sogar sehr schön, und wir dürfen, um gerecht zu sein, nicht vergessen, wie schwer dem antiken Dichter die Darstellung der inneren Wandlungen seiner Charaktere wurde, wie diese durchgängig eine schwache Seite ihrer dramatischen Technik bildete. Bringen wir dies in Anschlag, so werden wir es dem Dichter Dank wissen, der es mit grösserer Kühnheit als seine Vorgänger unternahm, anstatt seine Helden in einer starren Einseitigkeit vorzuführen, dieselben vielmehr den aus der Action selbst entspringenden Einflüssen auf ihr Denken und Wollen zu unterwerfen. Hier z. B. bringt der Schmerz der Mutter, der schwere Kampf des Vater-

herzens, der Opfermuth des jungen Kriegers in einer edlen Jungfrau, die bisher mit allen Trieben ihres jugendfrohen Lebens an dem schönen Dasein hing, jene Willensänderung zuwege, kraft deren sie, ohne darum das Wehmüthige ihres Looses weniger zu empfinden, ihr Blut einer höheren Pflicht zu opfern vermag. Lob verdient es, dass Euripides diese Wandlung, die ein Andrer hinter die Coulissen verlegt und etwa durch ein zwischengelegtes Stasimon verdeckt hätte, sich auf offener Scene vollziehen liess. In dem verwandten Falle der „Hekabe“, wo Polyxena dem ihr verhängten Todesloose sich weit schneller fügt, ist dieses geringere Schwanken durch die vorausliegenden erschütternden Vorgänge auch völlig motivirt, die Makaria der „Herakliden“ tritt sogar mit dem freien Entschlusse zu sterben gleich hervor. Es dürfte jedoch nicht schwer sein, zu entscheiden, welche von den drei Gestalten im besten dramatischen Sinne wirksamer genannt werden muss, als die beiden anderen. Die Kunst des Dichters, dem rein Menschlichen durch Darstellung innerer Kämpfe und Schwankungen Ausdruck zu leihen, findet, ausser in der von Liebesqual und Schamgefühl gleichheftig ergriffenen Phaedra, die meisterhafteste Bethätigung in Medeia, zumal in jenem Monolog, wo Rachbegier und Mutterliebe den letzten schweren Kampf bestehen. In der Darstellung der die innersten Tiefen der Menschenbrust aufwühlenden Leidenschaft steht Euripides zweifellos unter allen Dichtern des Alterthums am grössten da. Wir müssen es uns leider versagen, im Einzelnen nachzuweisen, wie trefflich er es versteht, namentlich in seinen weiblichen Charakteren und oft mit wenigen Strichen, eine volle Individualität vor unsern Augen zu entwickeln; eine eingehendere Besprechung auch nur seiner Frauengestalten würde ein ganzes Buch beanspruchen. Bei den ausführlicher behandelten, tiefer gezeichneten fehlt nirgends unser Interesse, welches durch

Wahrheit und Natürlichkeit des Denkens und der Sprache gefesselt wird, nirgends fehlen die ergänzenden, individualisirenden Züge, noch die contrastirenden Charaktere. Auch in Dramen, die sonst und aus anderen Gründen nicht besonders gerühmt werden, finden wir oft eine Feinheit der Beobachtung und eine Sicherheit des Ausdrucks, die keinem Dichter alter wie neuer Zeit in höherem Masse eignet; auch in secundären Personen erscheint uns oft ein ganzes lebensvolles Bild. Wie schön stellt sich neben die liebenswerthe Helena in ihrem ruhigen, bewussten Stolze Theonoe, sogar die alte Pförtnerin ist trefflich markirt, welche hinter grämlichen Worten wohlwollende Gesinnung birgt. Wie zweckvoll und wahr ist die Gestalt der Amme neben Phaedra; welch schönen Gegensatz bilden in den „Troades“ die Figuren der Hekabe, Andromache und Kassandra, die erste durch Unglück gehärtet, die andre voll milder Weiblichkeit, dämonisch wild die dritte. Mit reichen Nuancen lässt der Dichter in seinen zahlreichen Stücken ähnliche Charaktere wiederkehren, so die muthigen und entschlossenen Jungfrauen, wie ausser den genannten die taurische Iphigeneia und Antigone, oder die treuen und hingebenden Frauen, wie Alkestis, Helena, Megara, Andromache, oder Mütter und Greisinnen. Wie ganz verschieden tritt die Mutter hervor in der sorgenden, bekümmerten Iokaste, in der „Löwin“ Hekabe, in der zarten und doch auch kühnen Kreusa des „Ion“, und dann wieder in der erschütternden Gestalt der Agaue! Und welche dramatische Kraft entwickeln unter diesen wieder die Greisinnen, die in schwerstem Leide noch ein fast jugendliches Feuer bewahren, wie neben der Troerin namentlich die harte Alkmene, eine echte Heraklesmutter, und die würdevolle Aethra.

Gegenüber einer so reichen Auswahl meist gut gezeichneter weiblicher Charaktere, — wir zählen deren in den vorhandenen Stücken siebenundzwanzig, unter denen

elf Hauptrollen, — treten die Männer nicht unmerklich in den Schatten. Wir begegnen nur wenigen durchaus kräftigen und sympathischen Erscheinungen. Unter diese dürfen die unzertrennlichen Freunde Orestes und Pylades in der taurischen Iphigeneia und der Achilleus der aulischen gerechnet werden. Menelaos in „Helena“ ist zwar eine wackere Heldenfigur, wird aber durch die Heldin zu sehr zurückgedrängt. Herakles, in „Alkestis“ ganz prächtig durchgeführt, wird in dem Stücke, dessen Helden er darstellt, trotz aller tüchtigen Eigenschaften durch das unbillige Schicksal zu arg gedrückt. Ion ist ein guter Jüngling, aber doch ohne Tiefe, und Hippolytos von einer unnatürlichen jungfernhaften Sprödigkeit, welche das durch die Verhältnisse gebotene Mass weit überschreitet. Eteokles und Polyneikes bilden gute Contraste, nur dass sie hier nicht original behandelt erscheinen. Menoikeus, obschon er sich heldenmüthig opfert, stösst ab durch sein altkluges Benehmen. „Wenn Jeder sein Bestes dem Gemeinwohl zum Opfer brächte, stände es besser um die Staaten.“ Wie klingt dieser prosaische Gemeinplatz im Munde des Knaben, der im Begriffe steht sein junges Leben aufzuopfern! Theseus endlich und Demophon kommen nur halb in Betracht, insofern sie nämlich im Grunde nichts als Personificationen des gastfreien und untadeligen Athens sind. Die andern männlichen Figuren, mögen sie eine Hauptrolle spielen oder nicht, sind entweder Schwächlinge oder Schurken. Sie verdanken diese Armseligkeit vorwiegend der Begünstigung ihrer weiblichen Gegenspielerinnen. Was für ein elender Feigling ist Iason, wie nicht viel besser Admet! Der schwankende Charakter des Agamemnon in der Iphigeneia in Aulis entbehrt, — im Hinblick auf den ihn beherrschenden schweren Conflict, — wenigstens nicht ganz unsere Theilnahme. Orestes (in dem gleichnamigen Stücke) wirkt geradezu ekelerregend; im Blute watend kann er des

rothen Saftes gar nicht genug vergiessen. Pentheus ist ein verstockter, brutaler Frevler ohne Interesse, Polymestor und Eurystheus arge Bösewichte ersten, tragische Gestalten vierten Ranges. Am schlechtesten unter allen hervorragenderen Figuren kommt Menelaos davon, der Repräsentant des bösen Sparta, welcher in „Andromache", „Orest" und „Troerinnen" durchaus erbärmlich, meist ebenso feig als hinterlistig, dasteht. Viele, schon der Genannten, und noch andre Rollen, wie z. B. des Odysseus, des Kreon, — in „Medeia", derjenige der „Phönissen" entbehrt nicht ganz der Farbe, — des Xuthos, eines schwachen Biedermannes, sind überhaupt nur skizzirt. Von den Barbarenkönigen Thoas und Theoklymenos ist nichts zu sagen, es sind eben Barbarenkönige. Typisch, aber weit weniger gelungen als die entsprechende weibliche Altersclasse, sind die — meist hülflosen, aber sehr streitsüchtigen — Greise, deren uns nicht weniger denn zehn vorgeführt werden, von den Sehern, Herolden und Pädagogen ganz zu schweigen. Es sind diese: Kadmos, Iphis, Oedipus, Amphitryon, Kreon, Tyndareos, Peleus, Adrast, Pheres und Iolaos. Unter ihnen ist nur der letztgenannte eine originelle, wackere Gestalt, Peleus und Tyndareos noch relativ thatkräftig. Im Allgemeinen dienen sie jedoch dem Dichter zu einem anderen Zwecke, nämlich eben durch ihre Hülflosigkeit zu rühren; es ist das der nämliche, aus welchem auch so oft verwaiste oder verlassene Kinder vorgeführt werden. Wie denn überhaupt gewisse Motive, z. B. das der Opferung, der Verfolgung, der Asylgewährung, sich oft wiederholen. Und wie das erstgenannte in vier erhaltenen Stücken vorkommt, in mehreren verlorenen vorkam (wie im „Erechtheus"), so erblicken wir in den „Hiketides", in den „Herakliden", im „Herakles" und in der „Andromache" Frauen oder Mütter der Helden, Greise und Kinder an den Hausaltären, ein Motiv, das noch vielen weiteren Dramen eigen

war (z. B. der „Melanippe“), und sehen Verfolgung leiden die Kinder des Herakles, der Septem, des Iason, Neoptolemos, den Priamiden Polydoros und Hektor's Sohn Astyanax. Ueberhaupt ist die Verfolgung des Lebens durch erbitterte Gegner beim Euripides ein sehr beliebtes Thema, und Todesfälle durch Tödtung sind häufiger als Selbstmord, der in 17 Tragödien nur dreimal vorkommt, in „Hippolytos“ (Phaedra), „Hiketides“ (Euadne) und „Phönissen“ (Iokaste), wozu noch die zwei bereits erwähnten Fälle der Selbstopferung (Makaria und Menoikeus) hinzukommen, Selbstmorde nicht aus Verzweiflung, sondern in absichtsvoller Hingabe an das Gesammtwohl. Dem entgegen zählen wir achtzehn Fälle von Tödtung, wobei wir Kinderpaare doch nur für einen rechnen, in zwölf Dramen. Dazu zwölf Fälle von intendirten, nicht zur Thatsache werdenden Tödtungen, wovon allein auf den „Orestes“ vier kommen, sowie vier weitere, welche zwar ausserhalb des Stückes fallen, mit der Action aber in nächster Berührung stehen. Eine solche Erscheinung ist so wenig zufällig, als der häufige Selbstmord bei Sophokles, sie bedeutet ein Vorwiegen des rührenden Elementes in den Dramen des Euripides. Die Darstellung des gequälten und erregten Menschenherzens ist ihm das liebste Problem, und seine zum Theil meisterhafte Versinnlichung von Leiden und Leidenschaften bezeichnet den Gipfelpunkt der antiken dramatischen Technik nach dieser Seite hin. Er versteht es wie kein Andrer den Affect zu malen und dadurch den sympathetischen Affect im Hörer zu erregen; in solchen Momenten erhalten seine Tragödien das Gepräge ergreifendster Wahrheit, einen wahrhaft menschlichen Inhalt. Wenn sich dies von einer Anzahl Monologe rühmen lässt, obenan von dem der Medeia, so trifft es doch noch häufiger und naturgemäss noch dramatischer zu bei jenen Scenen, wo menschliche Gefühle und Leidenschaften in Streit miteinander gerathen,

die Gegensätze direct miteinander kämpfen und ringen. In diesen Fällen beherrscht der Dichter, — ganz wider die sonstige Gewohnheit der alten Bühne, — nicht selten drei Personen neben einander. Zu den ergreifendsten dieser Scenen gehört der Streit der feindlichen Brüder in den „Phönissen", welchen die unglückliche Mutter vergeblich zu schlichten sich müht, ferner der Auftritt in der aulischen Iphigeneia, wo auf den bekümmerten, in seiner Unwahrhaftigkeit erkannten Vater Gattin und Tochter mit Vorwürfen, mit Bitten dringen, und selbst der kleine Orestes die Händchen flehend emporstreckt. Sodann nenne ich die Scene zwischen Odysseus, Hekabe und Polyxena in der „Hekabe", die zwischen Medeia und Iason (es sind deren drei, die beste ist die mittlere, Med. v. 866 ff.), und die Scene der Verfluchung des Hippolytos durch seinen Vater, mancher anderen zu geschweigen. Von besonders ergreifender Lebenswahrheit sind auch die Erkennungsscenen, wie z. B. die der taurischen Iphigeneia, der Elektra, wo die zuversichtliche Ahnung des Greises zu den ungläubigen Erwiderungen der Schwester des Verschollenen einen anmuthigen Gegensatz bildet, und der Alkestis; etwas weniger die des Ion und der Kreusa; von mehr äusserlichem Effecte endlich die Erkennung des Hauptes durch Agaue in den „Bakchen". Natürlich darf überhaupt nicht verschwiegen werden, dass neben jenen meisterlich gelungenen Dialogen auch manches Misslungene, Triviale, Geschmacklose unterläuft, wie die peinlichen Streitscenen der „Troades", „Elektra" und namentlich auch jener unerquickliche Zank zweier gewöhnlicher Seelen, des Admet und Pheres, deren beider Sache keine sonderlich lautere ist, in der „Alkestis". Auch gehören dahin die Streitreden des Orestes mit Tyndareos und Menelaos und ähnliche, welche eine wahre Gerichtsverhandlung darstellen, und politisch gefärbte, wie des Demophon und Kopreus, des Theseus und des Heroldes.

Man hat ja dem Euripides ohnehin genugsam, vielleicht sogar in übertriebener Weise seine Vorliebe für die Rhetorik und Sophistik öffentlicher Versammlungen und Verhandlungen, seinen starken Verbrauch von Sentenzen und Gemeinplätzen und das unkünstlerische Hereinziehen politischer und socialer Probleme zum Vorwurf gemacht. An alledem ist viel Wahres, manche Schwäche seiner Stücke wird dadurch erklärt, im Ganzen bleiben es doch einzelne fehlerhafte Erscheinungen, welche durch vieles Schöne, Ergreifende reichlich aufgewogen werden. Den eigentlichen Hauptfehler des Dichters trifft man damit nicht, und dass ein solcher vorhanden, leugne ich am allerwenigsten.

Denn es ist eine auf den ersten Blick seltsame Thatsache, dass uns die euripideischen Tragödien trotz so vieler trefflicher Eigenschaften allesammt im Grunde unbefriedigt lassen. Hierbei nehme ich Schauspiele, wie die „Alkestis“ und die „Helena“, selbstverständlich aus, da diese überhaupt der tragischen Idee entbehren und nur die glückliche Lösung einer schlimmen Situation darstellen. Wir werden, also abgesehen von diesen, Stücke finden, in denen ein schwerer Conflict besser, und solche, in denen er schlechter durchgeführt ist, zu der rechten Befriedigung gelangen wir bei keinem. Es ist dieser Mangel dem antiken Publikum, das vom Tische des Aeschylos kam, sicher ebensowenig entgangen, da es dem Euripides bei Lebzeiten die Siegespalme so gar oft vorenthielt, und erst ein späterer, verderbter Geschmack feierte den Dichter in immer wachsendem Masse. Einen Theil der Schuld für jenes mögen, wie gesagt, die Fehler seiner Technik tragen, so wie die Vorzüge der letzteren die nachmalige Eingenommenheit für den Tragiker im Wesentlichen erklären. Aber die Hauptschuld liegt in der Mangelhaftigkeit seiner Tragik.

Damit gelangen wir zu dem Punkte, dessen Klar-

stellung die principielle und durchgehende Verschiedenheit des Euripides von jedem seiner beiden Vorgänger, die bei aller sonstigen Unähnlichkeit hier doch einen geschlossenen Gegensatz zu ihm bilden, darthun wird, und es gilt dabei zugleich, nach dieser Richtung hin negativ, den Beweis zu erbringen, dass die religiösen und ethischen Vorstellungen eines Tragikers nothwendig entscheidende sind für den inneren Werth seiner Kunst. Wir schliessen uns bei dieser Untersuchung zunächst an zwei treffliche Abhandlungen Lübker's an (zur Theologie und Ethik des Euripides, Progr. Parchim 1863, und über die charakteristischen Unterschiede des Euripides von Sophokles, Abh. zur 19. Phil. Vers. zu Braunschw. 1861, S. 70—80), von denen namentlich die erstere, ganz im Gegensatz zu der parallelen Schrift über Sophokles, von welcher oben die Rede war, im Ganzen wohl zutreffende Beobachtungen über den hier in Frage kommenden Tragiker enthält, unsre eignen Ansichten über denselben in den meisten Punkten bestätigt. Namentlich auch gebührt Lübker das Verdienst, den von andren Seiten her oft über alle Grenzen hinausgehenden Tadel auf das rechte Mass eingeschränkt zu haben.

Euripides ist ein echter Sohn seiner Zeit und kann sich ihren mannigfachen und starken Einflüssen nicht entziehen, andrerseits aber steht er auch wieder in einem gewissen Gegensatze und Widerspruche gegen seine Zeit und hat sich mit bestimmtem Bewusstsein von ihr geschieden. Das ergibt einen auffälligen Widerspruch in ihm selbst. Gegenüber den Strenggläubigen greift er die Tradition des Götterglaubens an, gegen die wild Niederreissenden vertheidigt er sie. Er ist hierin ein Spiegel eben dieses, in eine Art von Selbstentzweiung hineingerathenen, noch mehr aber des nachfolgenden, diese Gegensätze schreiend aufweisenden Zeitalters. Er war für seine Zeit zu früh gekommen, daher er Anfangs noch wenig Beifall fand,

später der Liebling des Publikums wurde. Er steht in literarischer, philosophischer und rhetorischer Hinsicht auf ganz anderem Boden als Aeschylos und selbst sein Zeitgenosse Sophokles, bei denen jenes Alles noch eine Einheit bildete; bei ihm ist die Trennung eingetreten, ja bewusst geworden. Seine Richtung ist die der speculativen Erkenntniss, einer berechneten Rhetorik und Sophistik, seine Vorbilder sind Anaxagoras und Protagoras. Von ihm, wie von den ältesten Trägern und Auslegern des hellenischen Gottesbewusstseins, gilt der Satz: die menschliche Vernunft ringt darnach, dem Bedürfnisse des Herzens nach einer möglichst erhabenen und vollkommenen Idee von Gottheit und Welt zu entsprechen, aber sie ist nicht im Stande, dieselbe zu befriedigen. Gerade das Schönste in der euripideischen Vorstellung, das Verlangen, der göttlichen Macht einen sittlichen Halt und Charakter zu geben, enthüllt am meisten die Mangelhaftigkeit der Ausführung. An diese Fundamentalsätze reiht sich der Nachweis im Einzelnen. Euripides erkennt der Götter Gesetz, aber die Gerechtigkeit ihres Waltens ist unvollkommen, weil sie abhängig sind von der Menschen Verehrung und parteiisch. Daraus entspringt das Gefühl des Neides und der Willkür der Götter, und aus diesem das der Unsicherheit aller menschlichen Dinge. Der nächste Schritt ist der, den Göttern das Böse selbst zuzuschreiben. Die Scheu, die Götter offen anzuklagen, sie zu verdächtigen und zu verachten, ist mehr und mehr gewichen. Dem gegenüber macht sich eine sittliche Autarkie (ohne die Götter) geltend, und das führt zum Eudämonismus. Wenn bei den Göttern weder Trost noch Hülfe zu finden ist, so muss man seine Stärke in seinem Gewissen und also in unsträflichem Wandel suchen, die Schläge des wandelbaren Schicksals gefasst ertragen und nur den Nachruhm im Munde der Leute als das einzig Wünschenswerthe erstreben. Die einzelnen Gott-

heiten stellen sich oft ohne Grund feindselig gegen den Sterblichen, sie verlocken und täuschen, wie Apollon („Elektra," „Orestes") und Aphrodite-Kypris („Hippolytos"), führen in Unglück und Schande.

Nicht dahin zu rechnen sind, nebenher gesagt, die Angriffe des Dichters auf die Mantik und das Handwerk der Seher (vgl. Hel. 744 f.; 753 f., Phön. 954 ff., Iph. Aul. 520, 956 ff. u. a. a. O.), wie wir solche auch beim Sophokles vorfinden (z. B. Oed. R. 708 f., 952 f. und 964 ff.).

Bei einer solchen Auffassung der Götter und ihres Verhältnisses zu den Menschen musste eine unklare Vorstellung von menschlicher Schuld eintreten, das Schicksal aber eine immer grössere Bedeutung erhalten. „Der Mensch (S. 27) fühlt zu sehr in seiner ganzen sittlichen Selbstbestimmung seine Abhängigkeit von äusseren, überlegenen, aber verborgenen Mächten und sieht sich in eine so bunte Verkettung der mannigfaltigsten Umstände verflochten, dass er nothwendig an ein geheimnissvolles Schicksal, ein dunkles Verhängniss glauben muss, dem er die verschiedensten Namen beilegt. Er nennt es *μοῖρα*, *ἀνάγκη*, *πεπρωμένον*, *πότμος*, *δαίμων* u. s. w. mit einer geringen Abweichung der oft in einander überfliessenden Begriffe." So tritt der Gedanke der Prädestination in den Vordergrund; Jedem kommen einmal die ihm verhängten Schicksale und zumal das Unglück. Sonach ist der Mensch ein Spielball der verborgenen Macht; sittliche Freiheit und Verantwortlichkeit geht verloren, das Gerechtigkeitsgefühl ist erschüttert. „Wo aber (S. 40) die Macht des Bösen so stark ist, da muss auch leicht der Glaube an eine fortwährende Abnahme des Guten in der Welt, an eine allgemeine Entartung eintreten, wie sie von da an das ganze Alterthum durchdringt." Und darauf wurzelt die im Wesentlichen pessimistische Lebensanschauung des

Euripides. Zwei Dinge regieren die Welt, das gleissende Gold und die falsche Zunge. Lübker geht indessen zu weit, wenn er dem Euripides die „eigenthümliche Moral" zuschreibt, wornach das Trachten nach Herrschaft das Wünschenswertheste, ihr Besitz, obschon ein Freibrief der Ungerechtigkeit, beneidenswerth sei. Diese in den „Phönissen" (v. 525 f.) von Eteokles ausgesprochene Ansicht ist doch keineswegs die des Dichters. Man vergleiche damit nur den Ausspruch Orest's in „Elektra" (v. 374), „dass Gold ein übles Merkmal ist für Edelsinn," wo der ganze Zusammenhang die Absicht verräth, den Werth edler Gesinnung über irdisches Gut zu stellen, wie auch Elektra (v. 941) sagt:

ἡ γὰρ φύσις βέβαιος, οὐ τὰ χρήματα.

Und überhaupt lässt es Euripides an moralischen Betrachtungen, an Lehren der Weisheit und Tugend durchaus nicht fehlen, er steht auf streng sittlichem Standpunkte, will in Staat und Familie die sittliche Gemeinschaft aufrecht erhalten wissen. Er ehrt die frommen Hausfrauen, preist die Heiligkeit der monogamischen Ehe, tritt für Freundschaft und Vaterland ein, das letztere mit einer Art edlen Communismus, wie derselbe der Zeitrichtung entsprach. Auch darf man von dem Hange zu skeptischen Raisonnements nicht etwa auf atheistische Anschauungen zurückschliessen. Seine Polemik richtet sich keineswegs gegen die Gottesidee selbst, sondern nur gegen die herkömmlichen Vorstellungen von den Göttern. Aber gerade darum, weil er für jene thatsächlich abgestorbenen Formen einer im Widerspruche zu der herrschenden philosophischen Strömung stehenden Religion nichts Besseres, nichts Positives zu bieten vermochte, musste durch seine Dramen jener Zug innerer Zerrissenheit und weltschmerzlicher Zweifelsucht hindurchgehen, durch welche jene den Charakter geschlossener Einheiten

nothwendig verloren. Nichts halfen dagegen die an sich ehrenwerthen sittlichen Grundsätze des Dichters, nichts sein redliches Bemühen, der Gottheit in ethischer Beziehung gerechter zu werden, als es die überlebten alten Mythen thaten; so wenig ihn selbst sein Forschen und Sinnen über unergründliche Räthsel befriedigte, so wenig zu befriedigen vermochten seine Dichtungen die Hörer. Im Gegentheil verlieh das Hereintragen des Zwiespaltes zwischen der realen Wirklichkeit und idealer Vorstellung, die Erörterung nicht zu beantwortender Fragen jenen Dramen das Gepräge peinlichster Unsicherheit in allen den Dingen, über welche man vom Tragiker ein festgegründetes und klares Urtheil verlangen muss. Euripides sagte sich damit in bewusster Absicht von den Grundlagen los, auf welchen die Tragik eines Aeschylos ruhte, alle Tragik ruhen muss. Dies wurde für seine Kunst um so verhängnissvoller, je weniger er sich von den herkömmlichen Formen und den vorgeschriebenen Stoffen der attischen Bühne loszureissen vermochte. Natürliches, Un- und Uebernatürliches standen in einem fortwährenden Kampfe miteinander, seine Personen raisonnirten wie gebildete Athener eines aufgeklärten Jahrhunderts und handelten wie halbe Barbaren der Vorzeit, zu den philosophischen Speculationen bildeten die aller Logik spottenden Sujets einen wunderlichen Contrast, der Dichter polemisirte gegen seine eignen Stoffe und liess dadurch alle Illusion, alle Wirkung, die er etwa durch lebensvolle Darstellung vorher erreicht, wieder fruchtlos entschwinden. Auf keine Weise vermochten daher seine Tragödien zu versöhnen und zu befriedigen.

Wenn Medeia, nachdem sie vorher vor unsern Augen eine ganze Skala tragischer Empfindungen durchlebt, sich zuletzt mit den Leichen ihrer Kinder auf einem Drachenwagen durch die Lüfte entschwingt, so fragen wir uns zuerst betroffen, wie sich solcher Zauberspuk mit

einer bis dahin auf ganz natürliche Verhältnisse begründeten Handlung verträgt, dann, welche Versöhnung für den Zuschauer in einem so harten, das Gefühl der Menschlichkeit verletzenden Schlusse liegen könne. Zwar sagt die Heldin von ihren Kindern und sich (v. 1250):

φίλοι τ᾽ ἔφυσαν· δυστυχὴς δ᾽ ἐγὼ γυνή,

allein ihr triumphirend höhnisches Verhalten zuletzt muss unser Gefühl für sie erkälten. Wozu der Kindermord, wenn sie die Lieben mit sich entführen kann? Das Tragische, welches in der Selbstbestrafung lag, ist einem Theatereffecte geopfert.

Wenn Hippolytos dem Stücke, dessen Heldin thatsächlich Phaedra ist, den Namen leiht, so kam es dem Dichter offenbar mehr darauf an, das unglückliche Ende dieses reinen Jünglings ergreifend darzustellen. Dieser aber endet auf eine höchst unbillige und ungerechtfertigte Weise. Als secundäre Person hatte er an unserm Mitleid genug, als Held ist er nur das wehrlose Opfer einer Intrigue. Aber das wollte eben der Dichter, und alle Schuld wälzt er der rachsüchtigen Kypris zu, die ihren unzüchtigen Zweck nicht erreichte. Ja, wenn das Verhalten des jungen Mannes nicht ein sittlich gebotenes, wenn es ein unberechtigtes Sträuben gegen ein natürliches allgemeines Gesetz wäre! So haben wir nur eine schreiende Ungerechtigkeit vor uns. Und dass Artemis zum Schlusse verspricht, der Rivalin zur Strafe einen ihr besonders lieben Mann nun auch tödten zu wollen und dem eignen Liebling nach seinem Tode alle Ehre widerfahren zu lassen, das ist doch wohl keine Versöhnung.

Wenn wir Hekabe nach so viel schrecklichen Schicksalen die letzte Tochter durch Opfermord verlieren, des letzten Sohnes durch eines Verräthers Geldgier beraubt sehen, so mag für einen antiken Theaterbesucher ihre gelungene Rache an dem treulosen Gastfreund noch einen

Schein von poetischer Gerechtigkeit gehabt haben, ausgleichen kann sie das erlittene Unglück auch ihm nicht. Aber wenn Hekabe, wie in den „Troerinnen", alle ihre Lieben auf schreckliche Weise einbüsst und zuletzt als Sklavin verzweifelnd zurückbleibt, so steht der im Prolog in Aussicht gestellte Untergang der Achäer auch für den Geschmack der Alten in keinerlei innerem Verhältniss dazu. Der Heldin Schicksal wird dadurch um nichts gebessert. So verhält es sich mit Andromache, so mit Kassandra.

Wenn endlich Herakles, der treue, biedere Gatte und Vater, als welcher er in dem nach ihm benannten Stücke erscheint, durch einen Willküract der ihm feindlichen Hera zum Mörder der Seinen und ihm dies von Theseus als eben ein Geschick, wie es allen Sterblichen und selbst den Göttern begegnen kann (v. 1314 f.), dargestellt wird, so hört eben alle und jede Willensfreiheit, also auch Verantwortlichkeit des Menschen auf, welcher nichts ist als ein Spielzeug des Verhängnisses. Und das kann wohl am allerwenigsten befriedigen. Hermann sagt in der Vorrede: Haec fabula in melioribus est. Natürlich, weil das Stück sprachlich mehr Schönheiten enthält, als manches andre.

Höchst unerquicklich endet auch „Elektra", denn die That der Geschwister wird von dem deus ex machina als eine nicht nur an sich ungerechte, sondern auch von dem ungerechten Phoebus eingegebene bezeichnet (v. 1244 ff.):

Δίκαια μὲν νῦν ἥδ᾽ ἔχει· σὺ δ᾽ οὐχὶ δρᾷς,
Φοῖβός τε Φοῖβος — ἀλλ᾽ ἄναξ γάρ ἐστ᾽ ἐμός,
σιγῶ· σοφὸς δ᾽ ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά.

Und dem deus ex machina muss man doch wohl glauben. Alles Weitere wird von diesem einfach als Wille des Zeus und der Moira bestimmt, beziehentlich

vorgeschrieben. Wie widerwärtig aber die hier noch unvollzogene Lösung des Knotens im „Orestes“ mit seiner verbrecherischen Selbsthülfe zur Thatsache wird, haben wir bereits genugsam ersehen. Die ganze Behandlung der Fabel ist nichts als eine Caricatur des Aeschylos.

Auch in den „Phönissen“ prävalirt das Schicksal in dem unabwendbaren Fluche des Oedipus, wennschon das Verderbliche des Bruderzwistes an sich mit lebhaften Farben gezeichnet ist. Und so fällt mit Sicherheit auch „Oedipus“ unter die Schicksalstragödien.

Eine bessere Tragik versucht der Dichter zu erreichen in den „Bakchen“, obschon die Berechtigung des Dionysos zu der ihm gezollten Verehrung in keiner Weise klar gemacht wird, und in der „Iphigeneia in Aulis“. Aber hier tritt wieder der störende Umstand ein, dass die Lösung nicht aus dem Zusammenhange der Begebenheiten selbst und der Charaktere, sondern auf wunderbarem Wege durch directes Einschreiten der Gottheit vollzogen wird. Echt tragisch konnte nur etwa „Phaethon“ behandelt sein; so weit unser Blick zu dringen vermag, sehen wir nur Verhängniss, Willkür und Ungerechtigkeit. Denn in allen übrigen Dramen finden wir zwar einen wirklich versöhnenden Schluss, doch ist dies jene Versöhnung im niederen Sinne, welche den Schwergeprüften endlich zur Ruhe kommen lässt, das Böse bestraft, das Gute belohnt, kurz gesagt, eine Versöhnung, welcher kein tragischer Conflict vorhergeht.

„Ion“ ist, wie schon gesagt, ein Intriguenstück, dessen Interesse nicht auf Seelenkampf und Schuld, sondern auf einer, übrigens nicht sehr tiefgehenden Verwicklung beruhen soll. Die Gottheit, d. h. hier wieder Apollon, kommt dabei am schlechtesten weg, er ist der eigentlich Schuldige, schämt sich deshalb auch zuletzt zu erscheinen und schickt lieber seine Schwester Athene. Diese sagt von ihm (v. 1557 f.), dass er

εἰς μὲν ὄψιν σφῶν μολεῖν οὐκ ἠξίου,
μὴ τῶν πάροιθε μέμψις εἰς μέσον μόλῃ.

Es scheint wirklich, als habe es der Dichter auf ihn ganz besonders abgesehen. Intriguen hatten, wie es scheint, übrigens auch „Ino,“ „Phrixos,“ „Aigeus,“ „Stheneboia“ u. a. zum Vorwurf. Die letztgenannte, ferner „Peleus,“ „Phoinix,“ „Archelaos“ u. ä. führten den Triumph verfolgter Tugend vor; blosse Vergeltungen angethaner Unbilden oder geschehener Mordthaten, so zu sagen Rachedramen waren ausser den hierunter fallenden schon genannten „Antigone,“ „Kresphontes“ (zugleich mit Intrigue und Anagnorisis); „Pleisthenes“ enthielt vielleicht ein tragisches Motiv in der, allerdings unbewussten, Selbstbestrafung des Atreus. In Erkennungen gipfelten ausser „Ion“ „Alkmaeon in Korinth“, „Oineus“, auch gehören hierher die Schauspiele „Iphigeneia in Tauris“ und „Helena“, welche statt eines Conflictes nur eine, nach der Wiedererkennung glücklich beseitigte Schwierigkeit darstellen. Rettung aus Gefahr, ein beliebtes Thema, behandelten ausserdem die „gefangene Melanippe“ und „Auge“. Die „Hiketides“ und „Herakliden“, nach dem Vorbilde des äschylischen Eingangsstückes der Danaidentrilogie verfasst, haben in der Vereinzelung des Motivs wenig Anspruch auf Interesse. Mit einigen äusseren Effecten ausgestattet, können sie nur auf das Gebiet des einfach Rührenden verwiesen werden, von welchem bereits die Rede war. Die Einführung Bedrängter, die der Dichter zur Erregung des Mitleids in Lumpen kleidet, wie dies im „Oineus“, in „Thyestes“ und den „Skyrerinnen“ der Fall, verspottet schon Aristophanes. Das Motiv rührender Liebe mochte in „Antigone“, „Aiolos“ und „Protesilaos“ verwendet sein, während es, wie in „Alkestis“ und „Helena“, vielleicht im „Meleager“ und „Alkmaeon in Psophis“ zu etwas kräftigerem, beziehentlich tragi-

scherem Ausdruck gelangt sein kann. Eine ganze grosse Anzahl sogenannter Tragödien des Euripides kann, soweit man nach vorhandenen Beispielen urtheilen darf, nicht viel mehr enthalten haben, als blosse Abenteuer. Zu dieser Gattung zählen unzweifelhaft die „Andromeda“ und der „Diktys“, ferner lässt sich Aehnliches vermuthen von „Peirithoos“, „Kadmos“ und den „Kretern“, endlich „Polyidos“. Rechnet man hinzu die Einflechtung unkünstlerischer Momente, die politische Tendenz, wie sie in den „Herakliden“, „Andromache“ und „Orestes“ besonders hervorleuchtet, den rhetorisch-philosophischen Prunk, der ausser den Gerichtsverhandlungen in dem „Orestes“, der „Andromache“ und den „Troerinnen“ unzweifelhaft die „Melanippe Philosopha“ und den „Palamedes“ charakterisirte, so darf man einem grösseren Theile der euripideischen Dramen den eigentlich tragischen Gehalt absprechen und constatiren, dass die Entwickelung politischer, socialer und philosophischer Ideen, die Durchführung vernunftmässiger Themen und Probleme und die Befriedigung gewöhnlicher Schaulust durch spannende Situationen und augenfällige Effecte nur gar zu häufig die causa agens der dramatischen Thätigkeit unsres Dichters gewesen ist. Wir hatten also Recht, oben zu behaupten, dass der durch eine reichere Auswahl erhaltener Stücke erleichterte Einblick in die Methode seines Schaffens ihm in den Augen der Nachwelt keinesfalls zum Vortheil gereicht und das Urtheil der letzteren ein weit günstigeres geworden wäre, besässen wir von ihm beispielsweise nur die beiden „Iphigenien“, die „Medeia“, den „Hippolytos“, die „Phönissen“, „Bakchen“, „Helena“ und etwa den „Ion“.

Sollte man daraus auf die nur eben mit sieben Tragödien concurrirenden beiden Vorgänger einen ähnlichen ungünstigen Rückschluss wagen dürfen? Ich glaube nicht. Denn auch die genannten besten euripideischen

Stücke stehen hinsichtlich der aus ihrem religiös-ethischen Gehalte hervorgegangenen Tragik noch immerhin so viel tiefer, dass schon aus ihnen der gewaltige Rückschritt deutlich genug zu erkennen ist, welchen die tragische Kunst von ihrem eigentlichen Begründer und Meister her in nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert gemacht hatte.

Sechstes Capitel.

Innerer Verlauf und Niedergang der antiken Tragik.

Es bleibt eine für alle Zeiten gültige Thatsache, dass nicht der Geschmack des Publikums den Künstlern und der Kunst ihre Bahnen anweisen, ihre Ziele vorstecken darf, sondern dass der wahre Künstler den Geschmack der Menge leiten, bilden und veredeln muss. Geht er auch aus der Mitte dieser Menge hervor, steht mit seinem ganzen Bildungs- und Entwickelungsgange auf dem Boden seiner Zeit, theilt deren Strömungen und Bestrebungen wie jeder Andere, so muss er sich doch bald von der Befangenheit befreien, welche die Gesammtheit beherrscht, und sich auf jenen höheren und freieren Standpunkt emporschwingen, von dem er das Einseitige, Verkehrte, Verderbliche ausscheidet, das Grosse und Gute aber, wie es in jeder Zeitrichtung enthalten zu sein pflegt, in sich klärt und verarbeitet, um es zum Mittelpunkte seiner Lebensaufgabe zu machen. Dann wird er seine Thätigkeit entfalten und darf gewiss sein, nicht zum blossen Echo der herrschenden Stimmungen und Parteien zu dienen, sondern in unabhängiger Grösse die rechten Wege zu zeigen und so seinem Zeitalter voranzuschreiten. Man

sieht hieraus, was es mit dem bekannten Schlagwort auf sich hat, jeder wahre Dichter vernehme deutlich den Pulsschlag seiner Zeit. Soll das heissen, er steht voll und ganz in der Bewegung derselben, leiht ihren Anschauungen und Tendenzen die rechte Sprache, so sind Euripides und seine Kunst- und Gesinnungsgenossen nationale Dichter im eminenten Sinne. Sie haben es trefflich verstanden, den Bestrebungen ihrer Generation auf philosophischem, politischem und socialem Gebiete einen adäquaten, nur potenzirten Ausdruck zu verleihen, aber auch nichts mehr. Sie standen nicht über ihrem Zeitalter und gestatteten den ungeklärten und negirenden Elementen, welche dasselbe zu einem so unruhigen und kämpfereichen machten, einen Einfluss auf ihre künstlerische Thätigkeit, welche diese selbst zu einem Factor der fortschrittlichen, aber destructiven Tendenz entwürdigen musste. Sie haben, da sie ihrer eigentlichen Aufgabe nicht voll gewachsen waren, auch all die Verirrungen, all das Krankhafte und Zersetzende, das der letzten Hälfte des fünften Jahrhunderts anhaftete, in halber Befangenheit, mit halbem Sträuben in ihre Werke hineingearbeitet, und ihre dramatische Production hat also einen Verfall, welcher sich allgemach auf alle Lebensgebiete der antiken Welt ausdehnte, auf künstlerischem thatsächlich in Scene gesetzt. Mit dem blossen „Vernehmen des Pulsschlages" ist es also nicht gethan. Ist die Kunst an sich ein gewaltiger Hebel des Menschenthums, so kann sie, falsch gehandhabt, zu einer gefährlichen Waffe werden, die der Humanität und dem wahren Fortschritte tiefe Wunden schlägt. Zumal der tragische Dichter soll das bedenken, da seine Werke nicht zur Beschauung ruhig dastehen, wie die des bildenden Künstlers, und nicht in Büchern verschlossen bleiben, sondern durch lebensvolle Versinnlichung in Gestalt und Wort zugleich am allgemeinsten und ekstatischsten wirken. Er muss vor allem, wie gesagt, seine Zeit

nicht nur verstehen, sondern auch beherrschen, um mit prophetisch richtigem Takte die geistige Führung zu übernehmen. Nicht wie Euripides, welcher zwar auch seinem Zeitalter vorauseilte, aber in abwärts führender, destructiver Richtung. Ein genialer Mann, der weiter schaut als seine Umgebung, wird, ob er gleich wohl Anfangs auf Widerspruch stösst, dann doch Alles mit sich fortreissen, die geistige Gefolgschaft der Besten seines Volks an seine Fersen heften, und was er schuf, wird dauerndes Besitzthum der Nachwelt werden. Dauerndes? Ja, es wird fort und fort bis in die fernsten Zeiten Denkmal sein und Merkstein auf der Bahn des Fortschritts der Menschheit. Aber dazwischen werden Perioden kommen, in denen kürzer oder länger die Welt sein erhabenes Wirken aus den Augen verliert, bis der Weg, um bei dem Bilde zu bleiben, aus Niederungen und nächtigen Schluchten wieder auf freiere, weitschauende Höhen emporführt, Perioden, in denen das, was er Gewinnreiches erstrebt und geschaffen, verloren scheint. Dies geschieht eben dann, wenn den zur Führung berufenen Geistern die Zügel entsinken, und die Tendenzen des vielköpfigen Ungeheuers massgebend und zielsetzend werden. Wie auf allen Feldern menschlichen Wirkens, so auf dem der Kunst. Denn eines von beiden muss herrschen, Publikum oder Künstler, und wo das erstere der Fall, da wird der Verfall nicht lange auf sich warten lassen.

Um dies, angewendet auf die tragische Kunst der Athener, ganz zu begreifen, müssen wir den durch Aeschylos gewonnenen künstlerischen Standpunkt noch einmal kurz charakterisiren. Unbewusst, wie jedes organische Gebilde, hatte sich durch ihn die herrliche Blüthe der Tragik entwickelt und erschlossen. Die jährlich wiederkehrenden scenischen Wettkämpfe zu Ehren des Gottes bildeten das einfache Substrat seiner grossartigen Schöpfung. Es war ein Drama, also ein Handeln, und ein Pathos, ein

Leiden, welches zur Darstellung zu bringen war. Das erstere gab der Dichtungsgattung ihr allgemeines, das letztere im Unterschiede von der komischen Muse ihr specielles Gepräge. Es standen sich also eine Activität und eine Passivität im gegenseitigen Kampfe gegenüber. Aus diesen beiden Factoren erwuchs die Tragödie. Der wollende, strebende, handelnde Held stösst auf eine feindliche Macht, an der sich seine Kraft bethätigt, beziehentlich bricht. Dem Wollen tritt ein Zuwiderwollen entgegen, das Thun wandelt sich in ein Leiden. Das, worauf nun Alles ankommt, ist das Verhältniss der Energie und Stärke, welches zwischen beiden Parteien obwaltet. Ueberwiegt die Activität des Helden, so dringt nach heftigem Ringen sein Wille durch; dann ist der Verlauf ein versöhnender in der niederen und engeren Bedeutung des Wortes. Ueberwiegt die Passivität, d. h. wird der ringende Held zuletzt von der gegnerischen Macht überwältigt, so ist der Ausgang ein unglücklicher, wenn auch darum noch kein unversöhnender. Beide Fälle subsumirt die antike Tragödie, sie verlangt nur einen heftigen Kampf und ein starkes Hervortreiben der obengenannten zwei Factoren. Aber indem sie gemäss ihrer natürlichen Bestimmung das Schwergewicht auf die Erschütterung und auf die Erregung tiefernster Stimmung legt, wird sie dem ernsten, unglücklichen Ausgange von vorn herein die grössere Berechtigung einräumen. Andrerseits aber will sie keineswegs auf die freie, selbstständige Activität verzichten, sie will nicht blos einen Unglücklichen vorführen, der wehrlos abgeschlachtet wird. Das wäre einfach eine Hinrichtung oder ein Unfall, und zur Darstellung solcher Dinge wird kein wahrer Künstler sein Publikum zu Gaste laden. Er wird sich also hüten, seinen Helden zum beklagenswerthen Opfer unberechenbarer Gewalten zu machen, der ihm feindseligen Macht ein solches Uebermass von Kraft zu verleihen, dass an

einen eigentlichen Kampf nicht zu denken ist. Zwar überlegen darf, ja soll jene Macht sein, nur nicht so unverhältnissmässig und nicht so augenfällig, dass ein Sieg auch nicht einmal in der Illusion bestehen kann. Denn am Kampfe selbst erfreute sich jederzeit der Schaulustige, aber sein Hauptinteresse besteht in der zweifelvollen Spannung, auf welche Seite der Sieg sich neigen werde. Darum ist auch der Kampf mit einem stärkeren Gegner insofern immerhin ein gleicher zu nennen, als die Zuversicht und das Selbstvertrauen des Schwächeren, sagen wir geradezu seine Ueberschätzung der eignen Kraft ihm den Muth zu keckem Angriff, zu nachdrücklichster Gegenwehr einflösst. Dieser tapfere Schwächere ist der Sympathien der Zuschauer stets gewiss. Alles Kühne, alles Wagen gefällt. Eine solche relative Ausgleichung der in den Kampf geführten Kräfte und das endliche Unterliegen des seinem Gegner thatsächlich nicht Gewachsenen ergötzt die Schaulust, erregt Spannung und lebhafteste Theilnahme und befriedigt doch zuletzt die natürlichen Vorstellungen eines Jeden von der Folgerichtigkeit des Gesammtverlaufes. Diese beruhen auf der im Leben beobachteten activ-passiven Doppelnatur des Sterblichen. Derselbe kann eine eminente Thatkraft entwickeln, absolut mächtig ist er nie, seine Machtsphäre ist beschränkt. Eine absolute Ueberlegenheit des Helden über alle gegnerischen Gewalten ist demnach ebenso unzulässig als seine absolute Wehrlosigkeit. Man mag weder ein solches Unicum von Kraft und Glück sehen, welches alle Hindernisse spielend über den Haufen wirft, ein solches stände uns zu fern, das wäre ja ein Gott, keinesfalls unsres gleichen, noch mag man, wie wir schon sahen, eine blosse Vergewaltigung, ein übermächtiges Niederschmettern des Kampfunfähigen, weil Waffenlosen. Jenes würde unsrer Vorstellung von der positiven Wahrheit in der Welt zuwiderlaufen, dieses unser Gerechtigkeits-

gefühl verletzen und uns schlechthin niederdrücken. Jenes würde befremdend, dieses verstimmend wirken. Solche oder doch ähnliche Erwägungen mögen den Aeschylos bewogen haben, in seinen Dramen jenen vermittelnden Weg einzuschlagen, auf dem seine Helden zwar fallen, aber nicht von brutaler Gewalt zu Boden geschlagen werden. Thatsache, und zwar oben deutlich nachgewiesene Thatsache ist, dass er nie und nirgend ein blind wüthendes Schicksal oder eine grundlos zerstörende Göttermacht auf jenen einstürmen lässt, sondern seinen Sturz stets motivirt. Und dieses blind wüthende Schicksal, diese grundlos zerstörende Göttermacht ist eben ein solcher incommensurabler Gegner, wider den kein Aufkommen ist. Dem grossen Tragiker mit dem tiefreligiösen Herzen geschah nichts in der Welt ohne Grund und Zweck, sein klarer Blick erschaute im All ein harmonisches Ganze. Der Mensch war ihm ein freies Wesen, auf sich selbst gestellt, aber das Recht und die Pflicht und die Sittlichkeit bildeten ringsum nothwendige Schranken, über welche die Ewigen wachten. Der Ueberschreitung folgte unbedingt die Strafe. Leidenschaft und Uebermuth trieben den Sterblichen über jene Schranken hinaus, das war ein Angriff auf ewige Gesetze; nun folgte ein Kampf, ein gewaltiges Ringen, aber die Schuld heischte eine Sühne, der Schuldige musste unterliegen. Damit war der Begriff des Tragischen gewonnen und für alle Zeiten festgestellt. Er konnte noch eine reichere Ausgestaltung erfahren, alteriren liess er sich nicht mehr. Die Tragödie stellte den Kampf eines gewaltigen Helden gegen ein ewiges Gesetz dar, sein Unterliegen also war durch seine eigne Schuld begründet. Ob nun hochmüthige Selbstüberhebung (Xerxes) oder verblendender Ehrgeiz (Agamemnon), ob eigenwilliger Trotz (Prometheus), Herrschbegierde (Eteokles) oder Rachsucht (Polyneikes), ob sinnliche Triebe (Klytaemnestra)

oder Liebe und Hass (Danaiden) zur verhängnissvollen That verleiteten oder diese gar in der Erfüllung heiliger Pflichten (Orestes) dem Herzen abgerungen werden musste, überall finden wir einen schweren Conflict und eine tragische Schuld, aus dem Charakter des Helden hergeleitet. Dieses Irren, Fehlen, Straucheln, Freveln ist nirgends ein unabsichtliches oder gar unbewusstes, denn sonst würde es als zufällig erscheinen, und auch kein geringfügiges, denn sonst wäre die Sühne unangemessen. In beiden Fällen würde sich Bedauern und Unwille regen. Vielmehr will der Dichter dem Hörer recht eindringlich zum Bewusstsein bringen, dass es so und nicht anders kommen musste, wenn anders Recht und Gerechtigkeit in der Welt bestehen solle. Dadurch allein unterscheidet sich im letzten Grunde das Tragische vom einfach Traurigen, beide können erregen, ergreifen, rühren, erschüttern, und so momentan ein und dasselbe scheinen, aber nur das erstere kann in der angegebenen Weise befriedigen. Darin suchte, damit erreichte Aeschylos die echt tragische Wirkung, jenen tragischen Schmerz, dass dem Wollen und Streben des Sterblichen allenthalben Schranken gesetzt sind, ein einziger Fehltritt ihm, dem sonst so tüchtigen, ein jähes Verhängniss bereiten kann, aber auch die tragische Lust, die da besteht in der höheren Einsicht in den nothwendigen und allgerechten Zusammenhang der Weltordnung.

Nennen wir diese Tragik die des sittlichen Conflicts, so sind alle äschylischen Dramen, auch die verloren gegangenen, insoweit wir über dieselben zu urtheilen vermögen, Conflictstragödien, ihre Stoffe enthalten insgesammt, — nur an der von Welcker aufgestellten „Iasoneia“ und „Perseis“ lässt sich dies nicht wahrnehmen, — jene tragische Idee. Dieselbe ist gross ausgeführt und in erschöpfender Weise zum Abschluss gebracht. Die Werke des Aeschylos sind grosse einheit-

liche Kunstprodukte, voll majestätischer Pracht, durchweht von dem Geiste einer gewaltigen Zeit.

Es war das herrliche Zeitalter der Perserkriege und unmittelbar nach denselben. Eine für unüberwindlich gehaltene Macht hatte sich an dem kleinen, aber von Götterfurcht und Vaterlandsliebe begeisterten Volke der Hellenen gebrochen. Sichtlich hatte die Hand der Vorsehung den Bedrängten beigestanden, die gute Sache zu glänzendem Siege geführt. Dankbar blickten die Geretteten empor zu ihren hülfreichen Gottheiten, denen sie das Schönste und Beste weihten, was ihr schöpferischer Geist, ihre kunstgeübten Hände zu bilden verstanden. In ihren Kunstwerken priesen sie die Huld der Allmächtigen. In regem Wetteifer entfalteten sie zugleich alle Kräfte auf den verschiedensten Gebieten des Lebens. Durch all ihr Wirken und Schaffen ging ein Zug weihevoller Harmonie, die Ahnung einer allgerechten und allweisen Weltregierung war ihnen zur That geworden, nachahmend gestalteten sie die gewonnenen Anschauungen in ihren staatlichen und bürgerlichen Verhältnissen, in Wissenschaften und Künsten aus.

Die Blüthe währte nur kurze Zeit. Mit dem Aufschwung der Cultur, der Vergrösserung von Macht und Besitz, der Verfeinerung des Lebens griffen auch Luxus, Genusssucht und Hochmuth um sich. Nationale Fehler, Neid und Hader, Parteisucht und Particularismus traten hinzu. Zwietracht innen und aussen hinderten die ungestörte Fortentwickelung. Die gewonnene Freiheit artete in Willkür und Eigenwillen aus. Dazu kam noch der Mangel einer in bestimmte Formen gebrachten Volksreligion. Der speculative Geist ging zu freier Forschung über, die alten Göttermärchen, denen noch die Väter andächtig gelauscht, wurden den Söhnen fremdartig und widersinnig, den Enkeln ein Spott. Vergeblich wehrten die conservativen Elemente der einreissenden Sophistik

und Skeptik, umsonst verfolgte man die Freisinnigen als Verächter der alten Götter. Man vermochte die Zweifler, die Leugner nicht zu widerlegen, man wusste die Volksreligion nicht zu stützen. Jene wiederum konnten für den alten Glauben, den sie beim Volke wankend machten, ihm entrissen, nichts Besseres, Positives bieten, dadurch wurde ihre Wirksamkeit destructiv. Eine abstracte Moralphilosophie ist nie für die grosse Masse zu verwenden. So griffen drei Factoren, Sinnlichkeit, Streitsucht und religiöse Haltlosigkeit in einander, um eine allgemeine Entsittlichung herbeizuführen. Es ist an sich ein wahrhaft tragischer Vorgang, wie dieses hochbegabte, hochbegnadete Volk in der rastlosen Verfolgung derjenigen Anlagen und Triebe, durch die es gross geworden, in ihrer Verfolgung bis zur äussersten Consequenz sich selbst zerstörte. Aus kunstsinniger Veredlung, schöner Sinnlichkeit Raffinement und Sittenlosigkeit, aus stolzem Selbstvertrauen und bewusster Entwickelung der Eigenart politische Zerrissenheit und endloser Parteihader, zuletzt Verlust der Freiheit, aus kühnem Forschen eines wahrhaft philosophischen Geistes zersetzende Zweifelsucht und chimärische Theorie und Auflösung aller Religion. Das war der Verlauf. Auch hier war dem Sterblichen eine Schranke gezogen, der Versuch, sie zu überschreiten, wurde sein Verhängniss.

Nun traten die Folgen in ihrer vernichtenden Wirkung zwar erst später deutlich hervor, doch äusserte sich schon frühe der schädigende Einfluss der immer stärker werdenden oppositionellen Mächte auf socialem, politischem und philosophischem Gebiete. Zeigten dieselben doch gar zu bald jenen rücksichtslosen Radicalismus, welcher zu einer völligen Zersetzung mit Nothwendigkeit führen musste.

Auch die zeitgenössischen Dichter konnten von diesen Strömungen nicht unberührt bleiben. Denn liegt das

Reich der Poesie auch eigentlich ausserhalb derjenigen Grenzen, in denen der geschilderte Kampf entbrannte, so vermochte sich doch demselben, zumal die gesammte Geistes- und Herzensbildung des Alterthums weit mehr als bei uns eine concentrische Einheit bildete, selbst der Künstler nicht und am wenigsten der tragische Dichter zu entziehen. Von diesem vor allem forderte man in Fragen der Ethik und der Religion ein offenes Glaubensbekenntniss, ihm fiel die schwere Aufgabe zu, mitten zwischen dem Getriebe der Parteien seinen festen Standpunkt einzunehmen und zu behaupten. Sophokles nun that dies mit dem Muthe und der Zuversicht seines frommen Gemüthes, und die Achtung, welche man diesem zollte, wurde durch die Grösse seiner dichterischen Begabung wesentlich unterstützt. Euripides steht mitten in dem wogenden und schwankenden Getümmel, und die ihm eigne Sucht zum Speculiren und Grübeln ward der Dichtungsart, welche mehr als irgend eine andere klare und feste Anschauungen über Leben, Mensch und Gottheit verlangt, verhängnissvoll. Allein auch bei Sophokles lässt sich ein nachtheiliger Einfluss der Zeit nicht verkennen. Die Naivetät, um mich so auszudrücken, mit welcher das Zeitalter des Aeschylos seinen Göttern, seinen Mythen gegenüberstand, war unwiederbringlich verloren, jene Harmonie war aus der Welt entschwunden, die Endliches und Unendliches, Himmlisches und Irdisches unter Einem Gesichtspunkte zusammenfasste und gewissermassen das ganze Weltgetriebe zu durchschauen glaubte. Die Unsterblichen, welche zuvor noch nahe zu weilen und unmittelbarer einzugreifen schienen, hatten sich nach ihrem olympischen Wohnsitze zurückgezogen; nahmen sie auch immer der menschlichen Dinge wahr, so trennte sie von den Sterblichen doch eine diesen stets bewusster werdende, sich stetig erweiternde Kluft. Der Mensch ging so zu sagen nicht mehr an ihrer Hand

durch's Leben, er fühlte sich zwar dadurch noch nachdrücklicher auf eigne Kraft und Tüchtigkeit angewiesen, aber auch vereinsamter und oft rathlos gegenüber den wechselvollen Erscheinungen des Daseins. So war ihm von gar zu Vielem, was diese mit sich brachten, das Verständniss verschlossen, und er sah sich vor die Alternative gestellt, die unvermeidlichen Geschicke und Heimsuchungen als den zwar unbegriffenen, doch höheren und Ehrfurcht heischenden Willen der Götter demuthsvoll hinzunehmen, oder sich als den hülflosen Spielball dunkler Mächte zu betrachten, denen er vergebens suchen würde sich zu entziehen. Jenes musste zu frommer Ergebung, dieses zu widerwilliger Resignation, möglicherweise zur Verzweiflung führen, Sophokles wählte das erstere, das letztere Euripides. Beide Wege, so durchaus verschieden sie an sich waren, wurden der Untergang der tragischen Kunst.

Damals, als eben jene naivere Weltanschauung erstarb, damals wäre es an der Zeit gewesen, den Menschen ganz frei hinzustellen in dem Bewusstsein seiner sittlichen Selbstständigkeit und Verantwortlichkeit, ihm gegenüber die einfachen Postulate einer ewigen Moral, und nun mochte er handeln nach freier Entschliessung, der Dichter führte die Ereignisse nach den Gesetzen der Humanität und Gerechtigkeit, wie sie sein Herz und sein Verstand ihm vorschrieben, hinaus. Vereinzelt kam das ja auch noch vor, zur allgemeinen und ausschliesslichen Richtschnur machte es sich keiner. Zu diesem hohen Standpunkte vermochte sich das Alterthum eben nicht emporzuschwingen. Das lag an zwei Ursachen, einer äusseren und einer inneren.

Die erstere bestand darin, dass man in der Wahl der Stoffe an den alten Traditionen festhielt. Das eigentlich historische Drama wollte nie recht lebendig werden und blieb unpopulär. Das Volk der Hellenen

hatte eine kurze Geschichte; nicht weit zurück, da begann die Sage, das Märchen. Erst die Ereignisse der letzten zweihundert Jahre waren im vollen Sinne historisch, und die lagen dem lebenden Geschlechte zu nahe. An nationalen Stoffen hätte es an sich trotzdem nicht gefehlt, aber auf der Bühne, über welche Götter und Heroen zu wandeln pflegten, erschienen die Menschen zu klein, ihr Thun zu nichtig. Man blieb bei den grossen Actionen des Heldenzeitalters, brachte sie, so bekannt sie waren, immer und immer am Feste des Gottes zur Darstellung. Es ist zu beklagen, dass über die späteren Geschichtsdramen, über den „Themistokles" des Moschion und den „Mausolos" des Theodektes so gut wie gar nichts Näheres bekannt ist. Die letztere Tragödie mag mit ihren langen Leichenreden wenig oder keine Action gehabt haben. Jedenfalls blieben es einzelne Versuche, die nicht zur Nachahmung reizten. Nicht anders steht es mit den freierfundenen Stoffen, auch das Beispiel des Agathon mit seinem „Anthos" war und blieb, wenngleich mit Anerkennung aufgenommen, ohne Nachfolge. Zufall ist diese Erscheinung nicht, und doch hat wohl nirgends der streng conservative Sinn und Geschmack der Kunst mehr geschadet. Was war mit den mythologischen Stoffen auf die Dauer anzufangen? Je weiter sie in das Dämmerlicht der Vorzeit zurück, je mehr sie mit ihrer Märchenhaftigkeit in's Bewusstsein traten, desto augenfälliger wurde der Gegensatz zur Wirklichkeit, in desto grellerem Widerspruche standen sie zu Recht und Sitte, endlich mussten sie ganz widersinnig und lächerlich werden, so sehr sie Anspruch auf gläubige Hinnahme erhoben. Diesen Gegensatz empfand das Publikum, empfand nicht zum wenigsten der Dichter. Je näher jene Helden der „modernen" Menschlichkeit gerückt wurden, um so widriger wirkte der barbarische unlogische Inhalt. An den Factis liess sich nicht allzu viel ändern. Sophokles drängt daher

diese nach Möglichkeit zurück und seine geniale Kraft ermöglicht eine ideale Ausgleichung. Aber es war eben doch nur eine Ausgleichung, deren Schattenseiten wir bereits kennen lernten, eine versuchte Vermittelung zweier sich principiell abstossender Elemente.

Unabänderlich war in die Einheitsvorstellung ein tiefer Riss gekommen. Die Schicksale der Sterblichen waren nicht der Ausfluss mehr einer concentrisch wirkenden, unitarischen Kraft urewigen Rechts, an die Stelle vermeinter Erkenntniss war das Räthsel getreten, und wennschon der innere Glaube festzuhalten bemüht war an der Weisheit göttlicher Macht, so ging dem Dichter doch jenes Schauen ab, welches den älteren Tragiker zum Seher machte. Den vom Mythos berichteten Ereignissen fehlte der innere Zusammenhang, fehlte der Causalnexus, fehlte damit das Hauptmoment der Tragik, die Motivirung. An Stelle des Tragischen trat das Traurige, an die des Conflicts das Gesetz des Universums.

Damit hängt zugleich die zweite, innere Ursache des Niedergangs der Tragik zusammen. Wo durch den vorgeschriebenen, in sich widerspruchsvollen Stoff ein beständiger und kein befriedigendes Resultat ermöglichender Kampf zur Thatsache geworden war, da musste das Wesen der Tragödie eine durchgreifende Umgestaltung erfahren. Seine Voraussetzungen und seine Ziele mussten andere werden. Das, was wir oben als den von Aeschylos gewonnenen Begriff des Tragischen charakterisirten, hielt jetzt nicht mehr Stich. Das Verhältniss der streitenden Factoren war gestört, die Passivität überwog weitaus die Activität, der Kampf war von jener Ungleichheit, die einer blossen Vergewaltigung wehrloser Opfer täuschend ähnlich sah; da die Selbstbestimmung und der freie, aus Wahl hervorgehende Entschluss fehlte, so war von einer Schuld nicht mehr die Rede, der Fall des Helden also auch keine tragische Sühne, beziehentlich

sein Sieg nicht ein aus schwerem Conflict erreichter Triumph, sondern beides, Fall oder Sieg, die Folge eines höheren Befehls. Man denke bei jenem an Oedipus und Antigone, bei diesem an Philoktet und Elektra. So entstand die Schicksalstragödie. Statt einer Schuld haben wir also jetzt eine Heimsuchung, statt einer Sühne ein beklagenswerthes Ende, statt des schwer errungenen Sieges eine Erlösung aus Noth oder Gefahr. Der Held wird in beiden Theilen der Handlung, der steigenden wie der fallenden, getrieben, er ist in allen entscheidenden Fragen nur passiv, die Gottheit ist nicht einfach Hüterin des Rechts, den Frevler in ihren strafenden Armen empfangend, sie ergreift die Initiative, setzt die Action recht eigentlich in Gang und führt sie nach ihrem unerforschlichen Rathe zu Ende.

Nothwendige Folge war eine Verschiebung des Rechtsstandpunktes. Des Aeschylos Auffassung war eine rein ideale. Bei ihm hat der Mensch das Recht über seine Person, das Recht des freien Willens und Handelns. Nur steht über seinem persönlichen das ewige Recht. Verletzt er dieses, so ist er verloren, erfüllt er es, so hat er auch vollen Anspruch auf rechtlichen Schutz. Der Standpunkt der Schicksalstragiker ist ein realer. Der Mensch hat gar kein Recht auf Glück und Wohlergehen, auch den Besten trifft schweres Unheil, unbewusst fällt er in die Schlingen des Bösen, in den Abgrund des Verderbens. Das irdische Loos ist dem Wechsel, der scheinbaren Willkür preisgegeben, droben wohnt das Recht.

Freilich geht es in der Welt tagtäglich so zu, thatsächlich müssen auch die Edelsten leiden, wer weiss das nicht? Nur das ist die Frage, ob der Tragiker seine Aufgabe darin zu suchen hat, das einfach Thatsächliche auch schlechtweg nachzubilden? Ob diese Nachahmung der Natur wahre Kunst ist? Doch wohl nicht. In Wirk-

lichkeit leidet nicht nur der Gute, sondern triumphirt auch der Böse. Und das oft genug bis an's Ende seiner Tage. In Ehren, Reichthum und Wohlleben ergrauen die ärgsten Sünder. Auch von Gewissensqualen ist bei leidlich verhärtetem Gemüthe oft keine Rede. Wer wüsste auch das nicht? Warum stellt der Dichter nicht ebenso gut das dar? Warum scheut er sich, consequent zu verfahren? Es ist nur der Revers von jenem. Man sagt, dies wäre einfach widerwärtig (μιαρόν), jenes ist rührend (ἐλεεινόν). Ich sage, beleidigend muss beides wirken. Das sogenannte Rührende aber hat in jener Form so viel grob stofflichen Gehalt, dass eine solche Wirkung nimmermehr eine künstlerische sein kann. Eine bloss schmerzliche Bewegung hervorzubringen, wie sie das Leben tausendfach erweckt, dazu ist doch die Kunst nicht da. Wir sehen daraus, dass das schlechthin Rührende, Bewegende, Erschütternde, welches alles unter den Begriff des Traurigen fällt, an sich nicht Gegenstand der Kunst sein kann, dass vielmehr diese es erst unter einen höheren Gesichtspunkt rücken muss, um es verwendbar zu machen. Und dieser Gesichtspunkt ist nicht der, dass das Leiden allgemein und unvermeidlich ist, denn welcher Trost läge in einer so trostlosen Wahrnehmung, sondern liegt eben in der inneren Motivirung. Die Kunst muss das Leid vernunftgemäss ableiten, speciell in der Tragödie darf es nicht von aussen hereinbrechen, vielmehr müssen seine Ursachen in der Brust des Helden ruhen.

Und Sophokles war weit entfernt, dieses ganz natürliche Gesetz zu verkennen. Nur den einzig richtigen Ausweg aus dem ihm vorliegenden Dilemma fand er nicht.

Dass ein tüchtiger, thatkräftiger Mann unwissentlich in die ärgsten Gräuel verstrickt wird, deren Erkenntniss ihn in die Verzweiflung hineintreibt, ist einfach entsetzlich. Dass ein frommes Mädchen, welches eine heilige Pflicht treulich und muthig erfüllt, dafür in den Tod ge-

trieben wird, den sie standhaft erleidet, ist rührend. An beiden Thatsachen lässt sich so, wie sie einmal gefasst sind, nichts mehr ändern.

Der erste Fall ist durchaus kein tragischer, der Held ist unbewusster Vollstrecker einer vor seiner Geburt vorausbestimmten Unthat, richtiger zweier, ja einer ganzen Kette von Unthaten. Wir können ihn bloss bejammern. Warum also nicht hinweg mit dem ganzen Stoffe? Er enthält viel Pathos, der Umschwung, die Contraste sind gar zu packend, dazu der grosse Triumph der Göttermacht, es wäre Schade, den Stoff aufzugeben. Es fragt sich nur, wie das gar zu Widrige, welches er offenbar an sich trägt, zu verdecken sei. Beseitigen lässt es sich nicht. Da innerlich nichts abzuändern ist, gelingt es vielleicht äusserlich. Der unglückliche Held wird mit Heftigkeit, Unbesonnenheit, Jähzorn ausgerüstet, sein Verhalten gleicht in der That dem eines mit gesunden Augen Blinden. Blind aber war er ja den Frevelthaten gegenüber, die er vollbrachte. Und so scheint an ihm motivirt, was doch nimmermehr motivirt werden konnte. Jene Gräuel hätte er verübt auch ohne diese fehlerhaften Eigenschaften. Denn wie anders? Er musste sie ja vollbringen.

Der zweite Fall ist zunächst kein anderer. Ein Verhängniss, welches das ganze Geschlecht dem Verderben weiht, rafft auch die unschuldige Jungfrau dahin. Sie vertritt überdies das Recht und stirbt dafür. Also auch ihre Sittlichkeit, ihre Frömmigkeit bewahrt sie nicht vor dem Untergang. Damit dieser Vorgang aber nicht in seiner vollen Härte erscheint, muss sie selbst die Veranlassung hergeben. Darum jener Zug von Trotz, welcher nothwendig zum Ziele führt. Auch er erweist natürlich, wie wir oben bewiesen, keineswegs eine innere Nothwendigkeit, an deren Stelle eben das Verhängniss steht, sondern erklärt nur den äusseren Verlauf der Dinge.

Doch liegt hier die Sache noch insofern anders, als die Heldin sich bewusster- und beabsichtigtermassen den Tod selbst bereitet. Diese Fassung schuf bekanntlich der Dichter selbst, das Sujet ist also sein Eigenthum. Und das ist charakteristisch. Die einfache Gerechtigkeit forderte die Erhaltung des jungen Lebens. Ergreifender schien dem Sophokles das von ihm bewirkte traurige Ende. Und darin hat er zunächst so Unrecht nicht. In der freien Hingabe des Lebens für das als recht Erkannte liegt, bei einer blühenden Jungfrau zumal, etwas Heroisches und zugleich Rührendes. Nur dass hier das Verhältniss der Tragik völlig umgekehrt ist. Während sonst der Held voller Activität das Leben erfasst, zeigt sich hier der höchste Grad von Passivität dem Dasein gegenüber. Statt eines lebenskräftigen Emporstrebens sehen wir ein todesmüdes Hinabsinken, statt rühriger Selbsterhaltung die Selbstvernichtung. Statt dass der Tod eine Sühne sein soll, ist er hier ein Trost; Antigone will nicht bedauert sein, Sterben deucht ihr Gewinn. Sie steht nicht im Widerspruch zur Sittlichkeit, sondern in voller Uebereinstimmung mit derselben. Irrende Helden zeigen bei aller Grösse menschliche Schwäche, sie nicht, Antigone können wir nur bewundern. Und so ist diese Tragödie, weit entfernt, allgemein gültiges Muster einer Tragik, wie wir sie aus den äschylischen Dramen entwickelten, zu sein, vielmehr zunächst ein interessantes Unicum. Sie bleibt dies freilich nicht, denn auf Grund der hier zum ersten Mal auftretenden Anschauungen basirt eine ganz neue Richtung, die wir die Tragik der Hingabe an die sittliche Idee nennen können oder prägnanter, insofern die Handlungsweise des Helden mit dem Gebot des Sittengesetzes übereinstimmt, die der sittlichen Identität. Insofern hier der Held infolge seiner unbedingten Hingabe an die sittliche Idee untergeht, erregt er einerseits unsere ungetheilte Bewunderung, er bestätigt

durch seinen Tod die Ueberlegenheit des moralischen Princips im Menschen über das sinnliche, welches auf Lebenserhaltung und irdisches Wohlergehen gerichtet ist. Andrerseits aber bleibt der Contrast zwischen sinnlicher und sittlicher Welt ungelöst bestehen. Die Sittlichkeit erscheint insofern siegreich, als sie dem Menschen mehr gilt als Glück und Leben, sie unterliegt aber äusserlich, indem sie diesen Sieg nur durch eine Lebensverneinung ihrer Vertreter erreichen kann, wird also in jedem derartigen Falle aus der sichtbaren Welt hinausgedrängt. Ueber dieselbe hinaus vermag der Dichter uns nicht zu führen, er kann nur auf's Jenseits deuten und an das in der Brust des Menschen wohnende Bewusstsein des Höheren appelliren. Der Begriff der Gerechtigkeit kommt also, soweit er sich auch in der Erscheinungswelt äussern soll, nicht allseitig zum Ausdruck. Das entspricht den thatsächlichen Verhältnissen, hinterlässt aber das Gefühl der Zwiespältigkeit zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit auf Erden, sucht also die Versöhnung ausserhalb des Schauplatzes der menschlichen Wirksamkeit in diesem Leben. Und das will Sophokles eben recht eindringlich machen.

Dabei ist nicht zu übersehen, dass seine Heldin schon an sich mit dem Leben gebrochen hat, und dass diese Lebensmüdigkeit in der Thatsache wurzelt, wornach ein unbegreiflich schweres Verhängniss ein ganzes Geschlecht erbarmungslos in's Verderben reisst. Eine innere, vernunftgemässe Nöthigung des Unterganges liegt nicht vor. Und wenn fast alle Tragödien des Dichters mit einem Aufblicke nach oben enden, ungefähr des Sinnes: „Zeus allein weiss, warum er es so schickte, beugt euch also vor seiner Allmacht," so bleibt uns überall, — das Schicksal des Aias ausgenommen und das der Deianeira, — ein unverstandener Rest, und wir setzen billig ein Fragezeichen.

Jenes Leiden ohne Schuld, wie es einerseits den realen Verhältnissen im Leben entspricht, andrerseits auf eine höhere, unbegreifliche Macht ursächlich zurückgeführt wird, begegnet uns auch in einer grossen Anzahl euripideischer Dramen. Auch hier steht der Dichter auf dem Boden des positiv Wirklichen und verweist die Motivirung in eine der menschlichen Erkenntniss entrückte Sphäre. Nur dass an die Stelle frommer Ergebung öfters die erzwungene Resignation, der Zweifel, ja die Verzweiflung tritt. In grassester Weise herrscht das göttliche Verhängniss im „Herkules furens", in diesem und vielen anderen Stücken ist eine Versöhnung gänzlich ausgeschlossen, es waltet eine starre Prädestination. In anderen, wie „Hekabe" und „Troades", wird eine Art Ausgleichung versucht, nicht unähnlich der Katastrophe des Kreon in der „Antigone", durch welche indessen das unbillige Verfahren mit dem Helden in keiner Weise aufgewogen werden kann. Tiefer motivirt und mehr im Sinne der Antigone behandelt erscheinen jene tragischen Gestalten, welche aus freiem Entschlusse für eine Idee ihr Leben opfern. Hier haben wir die Tragik der sittlichen Identität. Am besten dargestellt erscheint diese in der „aulischen Iphigeneia", welche sogar auch die äussere Versöhnung enthält, leider nur durch ein übernatürliches Eingreifen einer höheren Macht aus dem Gesichtskreise natürlicher Verhältnisse herausgehoben. An sie schliessen sich Polyxena, Makaria und Menoikeus, in gewissem Sinne auch Alkestis, wennschon die Selbsthingabe dieser nicht eigentlich auf einer sittlichen Idee, sondern auf persönlicher, opferfreudiger Liebe beruht, die einem Feigling gilt. Die „Phönissen" versuchen wenigstens eine Motivirung aus den Charakteren der jungen Helden, eine strafwürdige Schuld, nur zu wenig tief begründet in der Würde des Gottes, enthalten die „Bakchen".

Dafür haben wir umgekehrt eine Reihe von Fällen,

wo sich eine Schuld ohne Leiden bekundet. Wäre dies eine Tragik, so könnte sie nur die der ungesühnten Schuld heissen.

Unter diese Rubrik gehört schon die „Elektra" des Sophokles. Es ist allerdings nur eine relative Schuld, aber sie heischt eine entsprechende, massvolle Sühne. Wir bemerkten schon früher, dass dies nicht die Meinung des Dichters ist, und dass derselbe darin irrt. Euripides sucht eine Vermittelung, indem er eine Verurtheilung der That an sich wohl wagt, Gewissensqualen folgen lässt. Allein er gibt dieses Motiv leider auf halbem Wege auf, „aus Mangel an Raum," und die Versöhnung, wie sie „Orestes" bringt, kann nur Abscheu erwecken.

In zweien seiner besten Tragödien, die eine wahrhaft tragische Schuld heraustreiben, fehlt die Sühne nicht minder. Medeia verliert durch die schiefe Katastrophe das sonst so reich verdiente Interesse, Phaedra stirbt zwar für ihre unselige Leidenschaft, aber die noch von der Sterbenden intendirte Rache trägt ihre unheilvollen Früchte. Und wenn sie freiwillig ihr Leben endet, um sich nicht am Gatten zu versündigen, so thut sie dies erst recht durch die heimtückische Art, auf welche sie demselben auch noch den trefflichen Sohn raubt. Das ist ein starker Mangel an poetischem Gerechtigkeitsgefühl.

So ist denn die Tragik allgemach eine ganz andere geworden. Nicht mehr Schuld und Sühne, — wenige Ausnahmen abgerechnet, — erblicken wir, sondern theils ein Leiden ohne Schuld, theils eine Schuld ohne sühnendes Leiden. Die Versöhnung liegt nicht im Rahmen des Stückes. nur vereinzelt wird sie in einer sich zuletzt vollziehenden restitutio in integrum mit schauspielartigem Schluss, bisweilen in der Berufung auf eine höhere Idee, ungleich häufiger dagegen in der unabänderlichen Fügung und Vorherbestimmung gesucht, in einem oft über viele Jahre sich hinziehenden Verlaufe wechsel-

voller Geschicke, die dann möglicherweise, wie beim Oedipus, beim Philoktet, bei zahlreichen Helden des Euripides, zum Frieden, zu Ruhe und selbst Glückseligkeit führen, ja dem Dulder wohl gar ein erhabenes Loos in Aussicht stellen, was z. B. beim Herakles der Fall ist. Dadurch nun, dass der eigentliche Abschluss über das Ende des Dramas hinausfällt, dieses also kein eigentliches Resultat liefert, verliert es zugleich den einheitlichen Charakter eines voll abschliessenden Welt- und Lebensbildes, wird es mehr und mehr zum Einzelgemälde, aus einer langen Reihe wechselnder Schicksale herausgegriffen, sinkt es endlich zum Genre und zur Episode herab.

Selbstverständlich liegen beim Sophokles nur die Keime zu solcher Entartung vor. Seine Sujets versteht er meisterhaft zu Einheiten zu gestalten. Aber das Abweichen von der trilogischen Form rächt sich bei gewissen Stoffen schon an ihm. Und „Philoktet" trägt bereits etwas Genrehaftes an sich. Euripides geht viel weiter, manche seiner Dramen sind blosse Episoden. Ein Uebelstand trat immer deutlicher hervor. Wenn die Schicksale der Menschen, analog den Erscheinungen der Wirklichkeit, eine solche vielgliedrige Kette glücklicher und unglücklicher Ereignisse bildeten, so trat Wechsel, Unbestand und Willkür an die Stelle des einfachen, abgerundeten Verlaufs. Wem es heute übel erging, der konnte morgen vielleicht wieder lachen und triumphiren. Das prägte sich in den ausgewählten Lebensfragmenten nur zu oft aus. Dieselben boten immer mehr ein nur stoffartiges Interesse, je nach ihrer Beschaffenheit enthielten sie das rohe Pathos, wollten sie einfach packen, sei es rühren oder erschüttern. Das Leben erschien wie ein vielbändiger Roman, die Spannung rechnete mehr auf die Neugier als auf die Entwickelung höherer Probleme, die Schicksalswendungen wirkten mehr überraschend, als dass sie den Vorstellungen einer nothwen-

digen Folgerichtigkeit entsprachen, der Schluss zielte auf gewöhnliche Befriedigung ab, bei der es heisst „Ende gut, Alles gut“.

Daraus erklärt sich die Vorliebe der jüngeren Zeit für jene Art Schauspiel, welches nach einer Verwicklung ohne Conflict, nach bestandenen Gefahren und überwundenen Schwierigkeiten, die Tugend belohnt und das Laster bestraft. Die zu Grunde liegenden Sujets sind Abenteuer und Novellenstoffe. Enthalten schon sehr viele von den uns fragmentarisch überlieferten Dramen des Sophokles stofflich nichts anderes, so wird doch insofern Vorsicht im Urtheil geboten sein, als man bei diesem Dichter eine so seichte Manier nirgends gewahr wird und anzunehmen berechtigt ist, dass er auch einem dürftigen Stoffe Vertiefung zu leihen verstand; am Euripides haben wir die sprechenden Beispiele für solche Tragödien ohne Tragik vor Augen. Es sind zum Theil gefällige Stücke, aber sie entbehren jeder Tiefe.

Damit hat sich der Kreislauf der einst unter so vielversprechenden Umständen begonnenen tragischen Kunst zunächst geschlossen. Dieselbe ist in abwärtssteigender Linie auf jenem „zeitgemässen“ Standpunkte angelangt, von dem sie sich der Natur der Sache nach nicht wieder erheben konnte, ist in Bahnen getrieben, auf denen ihrer nur allmähliche Versandung, Erstarrung wartete. Es fragt sich nur, ob und inwieweit etwa andere als die uns genauer bekannten Tragiker der wahren Tragik treuer geblieben seien, und das führt uns zu einer kurzen Umschau. Viel Befriedigendes wird sie uns nicht bieten.

Wie sich die Zeitgenossen des Sophokles und Euripides zu jenen künstlerischen Fragen gestellt, lässt sich zu allernächst bei dem Mangel fast jedes Beweismaterials leider nicht mit Sicherheit bestimmen. Unsere Kenntniss jener beschränkt sich auf die dürftigsten Notizen. Vom Aristarchos von Tegea theilt Suidas mit, dass er

zuerst die später übliche Länge der Dramen festgestellt habe (*ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν*), was ebenso ungenau und dunkel gesagt ist, als seine bekannte Aeusserung über die Compositionsweise des Sophokles. Das längste Fragment aus der „Medeia“ des Neophron, dem grossen Monologe der Heldin vor dem Kindermord entnommen, zeugt von poetischer Kraft (Nauck, S. 566, No. 2); doch lässt sich daraus allein noch nicht erkennen, wie der Dichter den tragischen Conflict durchgeführt haben mag, und ob der dem Euripides gemachte Vorwurf, das ältere Stück des Neophron in ungebürlicher Weise ausgenutzt zu haben, irgend welche Berechtigung habe. Ion von Chios, sicherlich ein vielseitiger und origineller Dichter, scheint die Mythenstoffe neu und eigenartig behandelt, einige, wie die Titel „Laertes“, „Eurytidae“, „Kaeneus“ andeuten, überhaupt erst eingeführt zu haben. Achaeos von Eretria, der mit 64 Tragödien allerdings nur einen Sieg errang, was nach Bode darauf zurückzuführen wäre, dass der Dichter den Athenern als Ausländer galt, wird als künstlich, oft gesucht und dunkel geschildert (Athen. X, 451 c), scheint aber durch gewandte Composition und schöne Diction, — er war ein nicht ungefährlicher Rival des Euripides, — Anerkennung verdient, beziehentlich später gefunden zu haben und wird nebst Ion von den Alexandrinern den drei berühmtesten Tragikern zur Seite gestellt. Im Satyrspiel wird ihm nach dem Urtheile des Menedemos die zweite Stelle, der Vorrang vor ihm nur dem Aeschylos eingeräumt.

Nach der Entwickelung Welcker's (Gr. Tr. 963 ff.) erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass seine „Azanes“ (= Arkader, Bezeichnung des Chors) ein den äschylischen „Eumeniden“, der euripideischen „Iphigeneia in Tauris“, dem sophokleischen „Athamas“ u. ä. verwandtes Motiv insofern enthielten, als der Dichter in der Darstellung

des grausen Sohnesopfers durch den arkadischen Lykaon sowie die Abschaffung der Menschenopfer von da an, als Vorkämpfer geläuterter Anschauungen einer fortgeschrittenen Zeit auftrat.

Wenn uns die Ungunst der literarischen Ueberlieferung in die künstlerische Eigenart der vorstehenden, unzweifelhaft bedeutenden Tragiker jeden tieferen Einblick verwehrt, so lässt sich hingegen mit Sicherheit behaupten, dass die Sippschaften der drei grossen Meister, bestehend aus deren Söhnen, Enkeln und sonstigen näheren Verwandten, soweit sich diese der dramaturgischen Thätigkeit widmeten, die Traditionen ihres Familienoberhauptes treu und schulgemäss aufrecht erhielten und fortpflanzten. Es ist daher bestimmt anzunehmen, dass die trilogische Composition des Altmeisters durch seine Söhne Euphorion, der übrigens noch viermal mit vorher unaufgeführten Stücken seines Vaters siegte, und Bion, sowie durch seinen Neffen Philokles fortgesetzt wurde. Und in der That wird von letzterem eine Tereustrilogie, die schon oben erwähnte „Pandionis", genannt. Doch wird ihr Verfasser von Aristophanes und Kratinos mehrfach als „gallenbitter", d. h. herbe und ungeniessbar verspottet, was auf ein allzu zähes Festhalten an dem altvererbten strengen Style hindeutet. Die Komödie „Trilogia" scheint die ehrwürdige, doch dem jüngeren Geschlechte nicht mehr zeitgemäss und geschmackvoll erscheinende Form gegeisselt zu haben. Der Sippschaft des Aeschylos rechnet Welcker auch den schlechten Dichter Meletos (Melitos) zu, den Ankläger des Sokrates und Verfasser einer „Oedipodie". Dass des Sophokles Sohn Iophon ganz und gar des Vaters Spuren folgte, ergibt sich aus jener Stelle der aristophanischen „Frösche" (v. 73 ff.), woselbst Dionysos, d. h. das Theaterpublikum zweifelt, ob jener ohne Beihülfe seines Vaters etwas Rechtes zu Stande bringen könne. Er hatte schon bei Lebzeiten des Letzteren Siege

15*

davon getragen. Deren zwölf erntete des grossen Sophokles gleichnamiger Enkel. Von der Sippschaft des Euripides ist nur Euripides der Neffe zu erwähnen.

Eine selbstständige und sehr geachtete Stellung als Tragiker nahm der auch durch seine körperliche Schönheit berühmte jüngere Zeitgenosse der Classiker Agathon ein. Allein auch bei ihm reicht unsere Kenntniss nicht weit. Nach Welcker wäre ihm ausser dem kühnen Versuch des bereits erwähnten freierfundenen Stoffes als hauptsächlichste Neuerung die Ausdehnung der Handlung in der dramatischen Composition einer Iliupersis zuzuschreiben. Von anderswoher wissen wir, dass er die Verbindung des Chors mit der Bühnenhandlung völlig löste und denselben durch die Einführung sogenannter eingeschobener Lieder (ἐμβόλιμα) ganz zu einer Art Zwischenactsmusik herabdrückte. Ob die Massregel den Tadel verdient, den sie erfahren, ist eine Frage, immerhin war es eine halbe Massregel.

Die zahlreichen Tragödiendichter, welche ausser den genannten der classischen und der unmittelbar folgenden Zeitperiode angehören, wie Karkinos und sein Sohn Xenokles, ferner Gnesippos, Morsimos, Melanthios, Akestor, Hieronymos, Nothippos, Pythangelos u. a., kommen für uns nicht weiter in Betracht. Wennschon es sicher eine irrige Annahme ist, die ihren uns gänzlich unbekannten Dichtungen ohne Weiteres allen Werth absprechen will, werden sie doch andrerseits schwerlich den grossen Vorbildern in der tragischen Kunst nahe gekommen sein oder neue, fruchtbare Bahnen eröffnet haben. Die meisten von ihnen erfahren in den Lustspielen des Aristophanes u. a. reichlichen Spott. Am schärfsten spricht sich dieser über die zeitgenössische Production aus in den „Fröschen (v. 89 ff.):

Herakles: Und habt ihr dort (in Athen) nicht andre solche Jüngelchen,
Die Trauerspiele schmieden, mehr denn tausende,
Und meilenweit geschwätz'ger als Euripides?
Dionysos: Nachlesetrauben sind es, eitle Schnatterer,
„Ein Musenhain von Schwalben," Schänder edler Kunst,
Die flugs dahin sind, wenn sie einen Chor erlangt,
Nachdem sie einmal ange... (προσουρήσαντα) Melpomenen.
Ein zeugekräft'ger Dichter ist jetzt nirgendmehr
Zu finden, der Gediegnes singt, aus Geist gezeugt.
(Uebers. v. Donner.)

Die Stelle hat eine doppelte Spitze wohlverstanden. Während der Dichter den gegenwärtigen Tragikern seine ehrlichgemeinte, vollste Verachtung zu verstehen gibt, tadelt Dionysos als Repräsentant des allgemeinen schlechten Geschmacks für seine Person nur die Armuth der Zeitgenossen, welche sich zu der gewagten, geschraubten, lächerlichen Redeweise des Euripides auch nicht einmal emporzuschwingen vermögen. Der Sinn ist also: Die heutigen Tragiker sind noch schlechter als schlecht. Wenn man jedoch die der Komödie eignende Uebertreibung in Anrechnung bringt und bedenkt, mit welcher unerbittlichen Schärfe der grosse Aristophanes für die echte Tragik des Aeschylos kämpft, so wird man das grausame Urtheil in einem gewissen Sinne moderiren, Nicht als ob unter den Dramen derjenigen Dichter, auf welche sich die eben citirte Stelle bezieht, durchaus erbärmliche Machwerke zu denken seien. Die Diction und die theatralische Technik hatten sich in vielen Stücken

verfeinert, waren freilich wohl auch theilweise überfeinert. Die durch lange practische Uebung allgemein feststehenden Kunstregeln konnte sich jeder Gebildete, und das war damals ein Begriff von sehr grosser Tragweite, ohne Schwierigkeit aneignen. Ausreichendes Nachahmungstalent, etwas Witz und Geschmack setzten sozusagen Jedermann in die Lage, unter die Tragiker zu gehen, und warum sollten unter so Vielen, die nach Lorbeern lüstern die verlockende Laufbahn betraten, nicht auch genug Solche gewesen sein, welche mehr als gewöhnliche Begabung mitbrachten und wirklich poetisches Talent besassen? Die Kunst, müssen wir annehmen, stand damals noch zu hoch in Athen, als dass sich ein durch vieljährigen Theaterbesuch routinirtes Publikum hätte etwas wahrhaft Schlechtes bieten lassen. Mancher freilich mochte durchfallen, aber vielleicht nicht immer der Schlechteste und nicht selten wegen bloss äusserlicher, technischer Versehen. Doch darin lag eben zugleich der Kernfehler, und gegen diesen richtet sich ohne allen Zweifel auch im eigentlichen Sinne des Aristophanes vernichtendes Geschoss. Es war, wenngleich jene Dramen zum nicht geringen Theile technisch vollendet waren, doch nur die Form, und zwar eine immer hohler werdende Form, welcher mehr und mehr der wirklich künstlerische Gehalt verloren ging. Die tragische Kunst zählte zu keiner Zeit ihre Auserwählten nach Dutzenden. Man glaubte sie zu halten und zu besitzen, indem man einen Fetzen ihres Gewandes an sich riss, aber die hehre Göttin weilte nicht mehr unter ihren vermeinten Jüngern. Es herrschte ein Geschmack, über dessen Verkehrtheit sich Dichter und Publikum gleicherweise täuschten. Ueber der glänzenden Technik vergassen die sonst so kunstverständigen Athener allgemach die wahre Tragik, und je weiter sie sich von dem Kunststandpunkte ihres Aeschylos entfernten, desto weiter entfernten sie

sich zugleich von dem Wesen der tragischen Kunst.

Mittelpunkt derselben, das muss immer wieder betont werden, war und blieb der religiös-ethische Standpunkt des Dichters. So war es bei Aeschylos, dessen geschlossene und reine Tragik auf der Klarheit und Festigkeit seiner sittlichen Anschauungen ruhte, so bei Sophokles, der bei all seiner hohen dichterischen Begabung, bei all seiner technischen Vollkommenheit weitaus nicht so gross dastehen würde ohne die ihm eigene ethische Tiefe. Und wenn trotz ihrer seine Tragik hinter die des genialen Schöpfers derselben zurücktreten muss, so liegt dies einzig und allein an dem Verlust der harmonischen Gesammtvorstellung vom Weltall, wie sie Aeschylos besass, an dem unheilvollen Contrast zwischen sinnlicher und sittlicher Welt, über welchen, nachdem er im Bewusstsein des Volkes zur Thatsache geworden war, auch ein Sophokles nicht mehr hinwegkam. Wie viel mehr musste im Zeitalter eines auflösenden Rationalismus, der alle Gemüther wie eine ansteckende Krankheit ergriff, jener Kern aller tragischen Kunst verloren gehen und von dieser zuletzt nur die leere Schale übrig bleiben, bis endlich auch diese faulte und zerfiel. Die Wichtigkeit, ja das Ausschlaggebende dieses Punktes ist noch nie in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt worden, und darin beruht z. B. der Hauptmangel der sonst verdienstlichen Arbeit Gravenhorst's (de causis corruptae post bellum Peloponnesiacum apud Graecos artis tragicae, Progr. Lüneb. 38), in welcher zwar eine ganze Reihe von Ursachen des Verfalls aufgezählt, deren Wichtigkeit und gegenseitiges Verhältniss aber nicht genug berücksichtigt wird. Man muss durchaus auseinander halten, was eigentliche Ursache dieses Verfalls der griechischen Tragik, was begleitende Erscheinung und was bloss nothwendige Folge ist. So darf man nicht sagen, dass das

Eindringen der politischen Tendenz, dass die äusserliche Effecthascherei und das Ueberwuchern der rhetorischen Phrase Ursachen gewesen seien, weshalb die attische Tragödie unterging. Die Sucht zu politisiren und die Vorliebe für spitzfindige Wortgefechte waren eine Schwäche des Publikums, welcher schwache Dichter nachgaben, um zu gefallen, haben sicher schädigend auf die Kunst eingewirkt, sind aber nicht Ursachen ihres Verfalls, sondern nebenherlaufende Erscheinungen desselben. Dass man aber in plumpen Theatercoups und in hohlem Wortschwall die Wirkung eines Stückes suchte, ist der Beweis dafür, dass man nichts Besseres zu bieten vermochte, also einfache Folge. Weder Politik, noch Sophistik, noch Rhetorik, noch endlich jenes armselige Effecthaschen hätten sich je so breit machen, ein so schädliches Uebergewicht erlangen können, wenn es der Tragödie nicht eben am rechten Lebensnerv gefehlt hätte.

Ursächlich mitwirkend war entschieden die Erstarrung der Technik, die Consequenz in der Beibehaltung der mythischen Stoffe und nicht zum wenigsten die des Chors. Gravenhorst sagt ganz richtig: Melius profecto de arte tragica actum esset, si poetae chorum e theatris eiecissent. Verum ea fuit Graecae gentis indoles, ut quicquid vel principis poëtae auctoritas iussisset vel consuetudinis usus sanxisset, id in omne tempus normae quasi et regulae instar haberetur, atque ita tragoedia, quippe quae e choris in Dionysi honorem ductis nata esset, hoc semper retinuit originis vestigium, ut chori partes quamquam reapse inutiles et otiosae, abesse tamen nullo modo posse viderentur. Es war natürlich, dass der Chor, nachdem er einmal die Bedeutung eines organischen Bestandtheils der Tragödie eingebüsst hatte, besser ganz gestrichen worden wäre, und Agathon scheint in dieser Hinsicht reformatorisch aufgetreten zu sein, einen entscheidenden Schritt aber doch nicht gewagt zu haben.

Wir dürfen mit dem Alterthum darüber nicht rechten. Wenn aber Schiller in seinem Vorwort zur Braut von Messina für den antiken Chor, den er doch auch nicht im Sinne der Alten auf unsre Bühne zu bringen wagt, eine Lanze einlegt, so müssen wir die Richtigkeit seiner Aufstellungen in dieser oratio pro domo stark in Zweifel ziehen, ohne uns deswegen zugleich für die Vertrautenrollen der französischen Bühne im mindesten zu erwärmen. Genug, die — an sich pietätvolle — Beibehaltung der alten Traditionen, so manches alten Zopfes in technischer Beziehung wurde äusserlich der tragischen Kunst zu einer schweren Fessel. Doch hätte sie sich in den dadurch eingeengten Grenzen immerhin frei genug bewegen können, wäre nicht der innere Widerspruch, zumal der naiv alterthümlichen Stoffe, bei dem zu allgemeiner Geltung gelangten religiös-ethischen Standpunkte nothwendig verhängnissvoll geworden. Und dies ist die eigentliche und im Grunde doch einzige Ursache, weshalb sich in der Zeit vom Ende des peloponnesischen Krieges bis auf Alexander den Grossen ein vollständiger Niedergang der Tragik vollzog. Als die bedeutendsten Namen begegnen uns während dieser Periode Diogenes aus Athen, der unglückliche, vom Tyrannen Dionysios ermordete Antiphon, der Sophist Polyeidos, Astydamas, des Morsimos Sohn und Enkel des Philokles, Moschion, der jüngere Karkinos, Theodektes, Chaeremon und Herakleides Pontikos. In den spärlichen Notizen, welche wir über diese erhalten, finden wir gleichwohl mehr als genügende Beweise von den tragischen Verirrungen, welche von nun an herrschend wurden. Wir beschränken uns auf das Hauptsächlichste.

Tragödienschreiben wurde mehr und mehr aus einer poetischen eine rhetorische und philosophische Beschäftigung. Gute Charakterzeichnung war wohl selten (vgl. Aristot. Poet. 6: *τραγῳδία ἄνευ ἠθῶν γένοιτ᾽ ἄν· αἱ γὰρ*

τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί), weil man mehr nach effectvollen Seelenäusserungen oder nach philosophischen Erörterungen oder auch rhetorischem Prunke haschte, ohne sehr darnach zu fragen, wem man seine Worte in den Mund legte und wie das Ganze dazu stimmte. Ex Isocratis et Aristotelis disciplina ad Melpomenen accesserunt, sagt Gravenhorst. Durch Wortschwall ausgezeichnet war Diogenes, auch der „Mausolos“ des Theodektes mag reich genug an Phrasen gewesen sein. Lange Gerichtsverhandlungen entspannen sich in desselben Dichters Tragödien, z. B. „Lynkeus“, wo über den Helden und seinen Verfolger Danaos abgeurtheilt wurde, und „Helena“, in welcher die Heldin über den nicht mit Unrecht zürnenden Menelaos lediglich durch ihre feine Dialectik den Sieg davonträgt. Eben dieser Theodektes polemisirt gegen die mythische Ueberlieferung, in seinem „Orestes“, dessen Held nach vollbrachter That den Apollon anklagt, dass er ihm etwas Ungerechtes befohlen. Eine ähnliche Polemik gegen den Volksglauben enthielt des jüngeren Karkinos „Alope“. Hier tödtet sich der Vater der Heldin, der sonst so wild geschilderte Kerkyon aus Verzweiflung selbst, als er erfährt, dass seine Tochter von seinem eigenen Vater Poseidon geschändet worden ist. Ein grässliches Motiv, würdig desjenigen des Oedipus! Im „Alkmaeon“ des Astydamas, eines sonst vielleicht hervorragenderen Tragikers, erschlägt der Sohn die Mutter, ohne sie zu kennen. Auch hier, wie im Oedipus, Thyestes, Odysseus akanthoplex u. a. die Schicksalsidee in ihrer grausigsten Form, so sehr der damalige Geschmack der unwissentlichen That gerade den Vorzug gab. Der Dichter, das sei hier nebenbei bemerkt, welcher in 35 Wettkämpfen nicht weniger als 15 Siege davontrug, scheint übrigens nicht nur dichterische Kraft, sondern auch volles Verständniss für den traurigen Verfall seiner Kunst besessen zu haben. Dafür

spricht sein selbstverfasstes Epigramm für die ihm vom dankbaren Volke gestiftete Ehrenstatue:

Εἴθ' ἐγὼ ἐν κείνοις γενόμην ἢ κεῖνοι ἅμ' ἡμῖν,
οἳ γλώσσης τερπνῆς πρῶτα δοκοῦσι φέρειν,
ὡς ἐπ' ἀληθείης ἐκρίθην ἀφεθεὶς παράμιλλος·
νῦν δὲ χρόνῳ προέχουσ', ᾧ φθόνος οὐχ ἕπεται.

Der Rath, heisst es, lehnte die vermeintlich allzu hochmüthige Inschrift ab. Uns aber ist sie ein wichtiges und ein erfreuliches Zeugniss von dem wahren Verhältniss der damaligen zur früheren Kunst.

Die Triumphe des Theaters, welche längere Zeit hindurch gerade die Männer der Wissenschaft, die Rhetoren und Sophisten, besonders angezogen hatten, verloren allmählich ihren Reiz. Das mochte seinen Grund in zwei Dingen haben. Erstens waren die Stoffe nicht allein erschöpft, sondern auch bis zum Ueberdruss variirt worden. Man hatte, um ihnen neue Zugkraft zu verleihen, bereits zu allen möglichen Kunststückchen seine Zuflucht genommen. So der schon mehrfach genannte Theodektes, welcher seinen Philoktet zur Abwechselung statt am Fusse an der Hand leiden liess, jedenfalls des grösseren Effects halber, denn der verzweifelnde Held musste sich diese Hand selbst abhacken, und das hätte bei einem Fusse wohl noch lächerlicher ausgesehen. Der andre Grund mochte darin bestehen, dass die langathmigen Tiraden auch einem für bombastische Phrasen und spitzfindige Erörterungen eingenommenen Publikum nachgerade langweilig wurden und die dramatische Armuth immer handgreiflicher hervortrat. Man gab daher den ganzen umständlichen Bühnenapparat vielfach auf, verzichtete auf die lauten Ehrenspenden donnernden Applauses, wofür auch die Gefahr des Ausgezischtwerdens vermieden ward, und schrieb Lesedramen. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob diese neu entstehende Form

ihren Ursprung einer freiwilligen oder erzwungenen Resignation auf scenische Darstellung verdankte, sicher ist, dass sie sich alsbald selbstständig entwickelte und gegenüber der agonistischen Dramendichtung ihre Aufgabe in einem genaueren, polirteren und concinneren Stile suchte, wie derselbe bei stillem Lesen beziehentlich beim Vorlesen zur vollen Geltung kam, während durch den Schauspieler manche Feinheit verloren ging, manche Härte verdeckt blieb. Diese Anagnostiker, wie die Verfasser von solchen Lesedramen beim Aristoteles heissen, thaten recht wohl, ihre Stücke von einem Schauplatze zurückzuziehen, auf welchen sie nicht gehörten. Denn thatsächlich waren alle Verhältnisse umgekehrt, die tragische Muse Dienerin in ihrem eignen Hause; die Bühne war nicht da zur Aufführung einer tragischen Handlung, sondern zur Inscenirung rednerischer Fechterkünste, und die dramatische Rede nicht zur Aeusserung der reziproken Stimmungen, Gefühls- und Willensacte, sondern zu geistreich splitterrichtenden Raisonnements oder lyrisch-üppigen Ergüssen. Darum ganz recht, hinweg mit solchen Erzeugnissen vom Theater! In ihren „Lesestücken" konnten sich die Herren Verfasser nur um so freieren Spielraum gewähren. Uneingeschränkt durch die Rücksichten auf Raum und Zeit sowie die beengenden Vorschriften einer vielseitigen und streng gehandhabten Bühnentechnik, jagten sie nun den Effecten nach, die eine reichentwickelte Sprache, Witz und Scharfsinn, mitunter auch wohl kühne Phantasie zu erzielen vermochten. Das Höchste darin leistete allem Anschein nach Chaeremon mit seinem „Kentauros", einem, soweit sich urtheilen lässt, lyrisch-episch-dramatischen Mischgedicht in allen möglichen Metren.

Allein neben diesen Abschweifungen von der eigentlichen Dramatik, welche kraft ihres Ursprungs und ganzen Wesens nimmermehr auf die Bühne verzichten darf, bestand der tragische Wettkampf und die Tragödien-

production gleichwohl fort. Gerade damals nahm die Kunst der Darstellung, die Schauspielkunst, einen bedeutenden Aufschwung und gewann ein vorher ungeahntes Ansehen. Kein Wunder, dass die Grösse des Tragöden da oft die Kleinheit des Dichters verdeckte, und dass der letztere seine Stücke dem, der dieselben auf seinen kräftigen Schultern über Wasser halten sollte, auf den Leib zuschnitt. Es entstanden daraus die für bestimmte Schauspieler geschriebenen Paradestücke, meist mit den denkbar dankbarsten Pathosscenen ausgerüstet und also stark auf äusseren Effect berechnet. Andrerseits trieb man mit Ausstattungsstücken verschwenderischen Luxus. Namentlich thaten sich darin die Hoftheater hervor, welche übrigens das unbestreitbare Verdienst beanspruchen dürfen, die Kunst nach Kräften gefördert zu haben. Die ältesten derselben waren zu Syrakus, dessen Tyrann Dionysios I. selbst, wenngleich mit ebensowenig Glück als Geschick, sich im Drama versuchte, ferner das Hoftheater der Makedonerkönige, endlich und hauptsächlich das der Ptolemäer in Alexandreia. Hierselbst fand die tragische Kunst auch jene Nachblüthe, die wir mit dem Namen des Siebengestirns verbinden. Diese sieben Tragiker ahmten Oekonomie, Stil und Sprache der Classiker nach, behielten auch deren Stoffe bei, soweit sie nicht etwa, wie Niebuhr annimmt, auch Gegenstände der neuesten Geschichte in den Bereich der Bühne zogen. Solche historische Dramen wären dann die „Marathonier“, die „Kassandreer“ und der „Waisenknabe“ (Orphanos). Leider ist unser Wissen auch hier ein mehr als dürftiges. Sonstige Hoftheater entstanden später in Pergamon, Antiocheia, dessen König Antiochos Epiphanes ein leidenschaftlicher Theaterfreund war, Laodikeia, Petra und Tigranoerta. An letztrem Orte war es, wo vor Artabazos am Hochzeitsfeste von dessen Schwester der Schauspieler Iason von Tralles die Rolle

der „Agaue" vortrug und zur Verstärkung des Effectes als Haupt des Pentheus dasjenige des eben mörderisch umgebrachten Crassus in die Hand nahm, eine Roheit, die ihm von dem kunstsinnigen Fürsten als Geschenk ein Talent Goldes eingebracht haben soll.

In Rom, wo seit den punischen Kriegen die griechische Tragödie durch Livius Andronikus Eingang gefunden hatte, wurde dieselbe alsbald in zahlreichen Uebertragungen durch Ennius, Pacuvius, Accius u. a. populär. Geschmack und Stil schritten allmählich von Euripides zu Sophokles und sogar Aeschylos empor, kein schlechtes Zeichen für den damaligen Geschmack der Römer. Das Hochtragische, wohl auch das stark Effectvolle genossen den Vorzug. In den fabulae praetextae traten sodann Versuche mit national-historischen Stoffen hervor. Die Kaiser begünstigten meist die Bühne, Augustus selbst schrieb einige Stücke. Die erhaltenen Stücke des Seneca waren wohl schwerlich für's Theater bestimmt, sie ruhen vorwiegend auf Euripides. Ueberhaupt mag die selbstständige Production lange noch bestanden, sich aber auf die Nachahmung der älteren Vorbilder beschränkt haben. Dichter und Titel werden nur wenige genannt. Die als classisch angesehenen Tragödien wurden immer auf's Neue hervorgeholt. Als Liebling des Publikums behauptete sich Euripides. Neben scenischen Darstellungen wurden auch Einzelvorträge üblich, bei welchen Dichter und Vortragender (ὑποκριτής) eine und dieselbe Person war. Solche Dichtungen trugen einen lyrischen Charakter. Wandernde Truppen brachten die Kenntniss der tragischen Kunst in die entlegeneren Provinzen des grossen römischen Reiches. Aber fast jede grössere Stadt hatte ihr eignes Theater, deren die Kaiser viele erbauten. Später concurrirten mit den Bühnenaufführungen Mimen, Ballets und sogar Gladiatoren- und Thierkämpfe. Die Schauwuth des Volkes verschlang

beides ohne wesentlichen Unterschied im Geschmacke. Das war dann das Ende.

Doch bevor wir die gesunkene Kunst an der Grenze des sinkenden Alterthums verlassen, wenden wir den Blick noch einmal zurück auf das Zeitalter, welches zwischen der Blüthe und dem gänzlichen Verfall mitten inne steht, die Traditionen der classischen Epoche noch nicht ganz vergessen hat und doch auch schon jene spätere Richtung theilt, die so nothwendig zum Ende hinführt. Es ist dies jene Zeit, in der zum ersten Male das, was die tragische Dichtung bis dahin hervorgebracht hatte, einer sichtenden Prüfung unterworfen und der Versuch gemacht wird, die jener zu Grunde liegenden Kunstgesetze in ein festes System zu bringen. Unsre heutige Aesthetik des Dramas verdankt dem Manne, welcher dieses erste System entwarf, zu viel, als dass sie gar so schnell über ihn hinwegzukommen vermöchte, und sie hat sich doch auch wieder zu selbstständig gemacht, als dass sie in ihm die unbedingte Autorität über ihre Fragen erblicken könnte. Nur eine eingehende Prüfung der von ihm aufgestellten Lehrsätze und seines Verhältnisses als Kritiker zu den Meistern der Kunst wird uns über die Stellung, welche er dem modernen Kunststandpunkte gegenüber einzunehmen hat, volle Klarheit gewähren.

Siebentes Capitel.

Die Poetik des Aristoteles.

Ungefähr hundert Jahre, nachdem die attische Tragödie ihre höchste Blüthe erreicht, aber auch ihren Culminationspunkt bereits überschritten hat, tritt der erste grosse Theoretiker der tragischen Kunst mit seinem Lehrbuche von der Dichtkunst hervor. Doch seine Lehren, wenngleich aus dem noch vollen Brunnen einer unvergleichlich reichen Literatur geschöpft und in einem gewissen lebendigen Zusammenhange mit jener grossen Epoche stehend, scheinen bei näherer Betrachtung durch einen noch weit grösseren Zeitraum als den eines Jahrhunderts von ihr getrennt, so sehr unterscheiden sie sich in wesentlichen Punkten von den im engeren Sinne classischen Grundsätzen, so deutlich charakterisirt sie einerseits eine vorgeschrittene technische Reife, wie sie andrerseits in dem Boden unleugbaren Verfalles wurzeln. Um die Richtigkeit dieser Behauptung zu erweisen, müssen wir uns drei Fragen zur Beantwortung vorlegen, die, unter sich durchaus heterogen, nicht streng genug auseinander gehalten werden können. Dieselben lauten:

Erstens: **Was** will Aristoteles in seiner Poetik **überhaupt** sagen?

Zweitens: Stimmt, was er sagt, mit den Anschauungen der voraufgegangenen **Classiker** überein?

Drittens: Sind seine Grund- und Lehrsätze nach unserem, d. h. dem **allgemeinen** Kunsturtheile richtig?

Diese drei Fragen sind leider vielfach durcheinander gemengt worden. Gemeiniglich ist man gar nicht über die erste derselben hinausgekommen, hat die zweite meist als selbstverständlich im bejahenden Sinne genommen und aus der dritten in jene ersten beiden viel subjectiven Wust hineingetragen.

Bei der uns jetzt zunächst beschäftigenden Charakteristik der aristotelischen Poetik muss die im sechsten Capitel derselben enthaltene Definition der Tragödie den Anfang machen. Es liegt uns natürlich fern, das bisher über die schwerverständliche Stelle Geschriebene auch nur einigermassen vollständig zusammenzubringen, das verlangte ein Buch für sich; nur das Nöthigste, zur Fixirung unseres Standpunktes in der Frage und zur Begründung unsrer Interpretation sei hier, beziehentlich in Anhang II dieses Buches gegeben.

„So ist nun die Tragödie die nachahmende Darstellung einer ernst-bedeutsamen, einheitlichen, mässig umfangreichen Handlung in poetischer Form, unter ausschliesslicher Verwerthung jeder Art künstlerischen Schmuckes je nach den einzelnen Theilen, vollzogen durch handelnde Personen und nicht in Form der Erzählung." —

Ueberblicken wir, bevor wir weiter gehen, kurz das Gesagte. Dass *σπουδαῖος* mit „ernst, bedeutsam", nicht wie Schmidt will, mit „edel" zu übersetzen ist, bedarf im Hinblick darauf, dass es offenbar im Gegensatze zu dem *γελοῖος* der Komödie steht, wohl keiner Erörterung. *Τελεῖος* in dem Sinne von „einheitlich, in sich abgeschlos-

sen" erklärt sich aus dem 7. und 8. Capitel (vgl. unten unter „Handlung"). Dem *μέγεθος ἔχουσα* entspricht ein „mässig umfangreich" besser als z. B. Ueberweg's „von beträchtlichem Umfang", wenn man der Capitel 7 der Poetik ausgesprochenen Forderung *„οὔτε πάμμικρον — οὔτε παμμέγεθες"* nach beiden Seiten hin gerecht werden will. Die auf den sprachlichen und gesanglichen Schmuck bezüglichen Ausdrücke, welche für unseren Zweck keiner näheren Betrachtung zu unterwerfen sind, erläutert Aristoteles unmittelbar nach der Definition in nicht misszuverstehender Weise. Es folgen nun die vielumstrittenen Schlussworte der allgemeinen Begriffsbestimmung der Tragödie:

. . . . . *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν,*

welche die vulgäre Uebersetzung folgendermassen wiedergibt: „Sie (die Tragödie) bewirkt durch Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Leidenschaften." Man kann sagen, soviele Worte, soviel Dunkelheiten. Nehmen wir Eines nach dem Andern durch.

Die unhaltbare, seit Lessing bestehende Annahme, *ἔλεος* und *φόβος* seien Correlate, sowie die ganze Verkehrtheit des Streites darüber, ob sich die „Furcht" auf den leidenden Helden oder auf die eigne Person des Zuschauers beziehe, ist unter Anhang II genauer beleuchtet. Genug, mit *ἔλεος* und *φόβος* wird die nächste, von der Tragödie beabsichtigte Wirkung bezeichnet. Es handelt sich dem Aristoteles offenbar um diejenige mitleidige Regung, welche jedes fremde Leiden erweckt, namentlich aber, wenn dasselbe einen guten und tüchtigen Menschen trifft, und um denjenigen Grad angstvoller Ergriffenheit, der sich unser beim Anblick gewaltiger Vorgänge, die uns auf's Lebhafteste interessiren, bemächtigt. Die Wirkung kann also zweifacher Art sein,

entweder eine theilnehmende und mitfühlende oder eine packende und überwältigende, in beiden Fällen hervorgebracht durch die Illusion.

Wir werden, wie Aristoteles sagt, durch die Kunst des Dichters alle *συμπαθεῖς*, mitleidend im weitesten Sinne, wir beklagen das Loos des Helden, oder wir versetzen uns mehr oder minder lebhaft in die Lage desselben, ja wir identificiren uns wohl ganz mit ihm und sind infolgedessen von den ihn bestürmenden Empfindungen, den ihn treffenden Schicksalsschlägen gerade so hingerissen, als handle es sich um uns selbst. Der Südländer pflegt in solchem Falle noch viel ekstatischere Gefühle zu äussern als wir kühleren Bewohner des Nordens. Je nachdem nun der Vorgang auf der Bühne mehr das nicht direct betheiligte, blos humane Mitgefühl, oder mehr das eigene Mitergriffensein wachruft, je nachdem uns der leidende Held mehr als blosser unglücklicher Mensch gegenübersteht oder mehr als unsresgleichen in uns selbst wohnt, je nachdem wir, kurz gesagt, mehr objectiv auf sein Leiden hinblicken oder mehr subjectiv an seinem Geschicke participiren, heisst der in uns erregte Affekt entweder *ἔλεος* oder *φόβος*. Das kommt nun zunächst auf eine vorwiegend quantitative Stärke der Erregung hinaus, die sich aber andrerseits qualitativ nach unsrer Stellung zum Gegenstand jener Empfindungen und nach den speciellen Verhältnissen, wie sie Alter, Geschlecht, Lebensstellung und Charakter des Einzelnen mit sich bringen, regulirt. Darauf weist auch Aristoteles (Rhetorik II, 8) ausdrücklich hin, wenn er sagt: *καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσι* (man vergleiche *φόβος περὶ τὸν ὅμοιον*) *κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἤθη, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη· ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι.* Man darf also überhaupt nicht vergessen, dass es sich bei jenen *πάθη* um durchaus verwandte Erscheinungen handelt und das unterscheidende Merkmal immer das Hineinziehen

oder Nichthineinziehen der eignen Individualität ausmacht. Am lehrreichsten hierfür ist das Beispiel, welches Aristoteles selbst an der angegebenen Stelle anführt, nämlich der beim Anblick des bettelnden Freundes weinende Amasis, welchen vorher der Tod des eignen Sohnes thränenlos liess, und seine Erklärung, das Geschick des Freundes sei *ἐλεεινόν*, das des Sohnes *δεινόν*, denn, setzt Aristoteles hinzu, *ἐκκρουστικὸν* (*τὸ δεινὸν*) *τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ χρήσιμον*. Wohl beruhen also die Regungen *ἔλεος* und *φόβος* auf verschiedenen Grundlagen, auf den *ἐλεεινά* (*οἰκτρά*) und den *δεινά* (*φοβερά*). und Aristoteles hält sie insofern geflissentlich auseinander. Andererseits aber liegt es in der Natur der Sache, dass sie beide unter Umständen neben einander auftreten können. Denn so verkehrt es wäre zu sagen, ein *φοβούμενος* könne nicht zugleich ein *ἐλεῶν* sein, ausgenommen den *σφόδρα φοβούμενος* (*οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει*), ebenso sinnlos wäre, nach Massgabe des aristotelischen Grundsatzes *ἔλεος περὶ τὸν ἀνάξιον δυστυχοῦντα, φόβος περὶ τὸν ὅμοιον*, die Behauptung, der Dichter könne durch Vorführung eines leidenden Helden nur entweder *ἔλεος* oder *φόβος*, nicht beides, durch die eines *ἀνάξιος* nur *ἔλεος*, durch die eines *ὅμοιος* nur *φόβος*, nicht zugleich auch das andre, hervorbringen. Als ob der *ἀνάξιος* nicht gleichzeitig ein *ὅμοιος*, dieser wieder ein *ἀνάξιος* sein könnte! Das richtet sich vielmehr nur nach der individuellen Auffassung.

Die Hauptschuld an so vielen missverständlichen Erklärungen der beiden oftgenannten Affekte liegt übrigens auf der unzulänglichen Verdeutschung derselben. Das ist auch der Grund, weshalb ich bisher lieber ihre griechische Form anwendete. Es ist ja wahr, *ἔλεος* übersetzt man gemeinhin „Mitleid“ und *φόβος* „Furcht“. Aber Jedermann weiss, dass namentlich bei abstracten Begriffen Ausdrücke der einen Sprache diejenigen einer anderen

nur selten so vollständig decken, dass nicht da und dort Discrepanzen und Nuancen hinsichtlich des Sinnes und der Tragweite entstünden und die Substitution eines anderen Ausdruckes nöthig machten. Entspräche einfach Wort dem Worte, wie ein Begriff dem andern, dann brauchten wir keine dickleibigen Lexica, sondern könnten uns mit einem Vocabularium begnügen. Doch zur Sache!

Was Aristoteles ἔλεος nennt, durch „Mitleid" zu übersetzen, widerstrebt mir. Mitleid ist gewiss ein edles und ehrenwerthes Gefühl, von welchem man einem Jeden nur ein möglichst grosses Quantum wünschen kann. Wie dieses Gefühl nun so unangenehm werden kann, dass es nach Aristoteles der Verfassung (ἕξις) der Seele zu schaden vermag, wie es sich nöthig machen soll, das Mitleid zu vertreiben oder wenigstens zu vermindern, sehe ich nicht ein. Und was sich Andere unter einem „gereinigten" Mitleid denken mögen, weiss der Himmel, jedenfalls wohl nicht, was Kock (über den aristot. Begr. der Kath., Elbing 1851, S. 11) entdeckt hat, die Einsicht, dass man es einem Unwürdigen gezollt, beziehentlich künftig nur Solchen schenken wolle, die es verdienen: eine wunderbar kunstverständige Ansicht! Das aus reiner Menschenliebe (διὰ φιλανθρωπίαν) entspringende Mitleid ist, wohlgemerkt in dieser deutschen Bezeichnung, durchaus kein unter Umständen schädlicher Affekt. Wenn nun Aristoteles seinem ἔλεος gleichwohl ein störendes Uebermass zutraut und ihn deshalb der Katharsis unterwirft, so müssen wir durch den deutschen Ausdruck anzudeuten suchen, dass und inwiefern die aus guten Regungen hervorgehende Empfindung in ihrem zu starken Anwachsen die Seelenharmonie trüben, in welcher Richtung ihr Prävaliren auf die ψυχή einen schädigenden Einfluss auszuüben vermag. Das liegt auch angedeutet in der Form ἐλεητικός, welches nicht, wie ἐλεήμων, einen mitleidigen Menschen bezeichnet, d. h. Einen, der an sei-

nen Mitmenschen gern Barmherzigkeit übt, an fremdem Unglück gern theilnimmt (das Facultative liegt schon hier einbegriffen vor), sondern ein zu solchen gerührten Stimmungen besonders Geneigter, weichherziger Mensch. Wie könnte auch sonst Aristoteles verlangen, dass jene entschieden per se „tugendhafte Fertigkeit" alterirt werde? — In stärkerem, bereits ungesundem Grade führt die angegebene Neigung zur Rührseligkeit. Das Wort **Rührung** also entspricht dem *ἔλεος* in diesem Zusammenhange entschieden besser, insofern der an sich durchaus berechtigten Regung des Mitleids eine besondere Weichheit, die sich bis zur krankhaften, stoffartigen Uebertreibung steigern kann, anhaftet. Es entgeht mir hierbei keineswegs, dass der gewöhnliche alltägliche Sprachgebrauch mit „Rührung" und „rührend" gern einen anderen, stärkeren Sinn verbindet, der bereits stark an die Thränendrüsen erinnert, aber man denke an das Beispiel des wirklich weinenden Amasis, und überhaupt haben gerade diese Ausdrücke in unserer Kunstsprache ihre volle Berechtigung.

Ebenso verhält es sich mit der Wiedergabe des Wortes *φόβος* durch „Furcht". Sobald man von Furcht spricht, ist auch die irrthümliche Vorstellung gleich zur Hand, diese gespannte, ängstliche Erwartung beziehe sich lediglich auf das im weiteren Verlaufe der dramatischen Action möglicherweise eintretende, also künftige Unglück. Daraus entsprangen denn auch die verkehrten Deutungen einer Furcht „für" den Helden, „für" sich selbst in dem Sinne von banger Ungewissheit, welches Unheil den Helden nun wohl bald treffen, in welcher Gefahr man — noch dazu unter Anwendung auf das wirkliche Leben! — selbst wohl schweben möge. Damit kam man auf den Irrthum hinaus, bei *ἔλεος* und *φόβος* — nein, *φόβος* und *ἔλεος* müsste es dann heissen, — handelte es sich nur um die Stimmung des Zuschauers vor beziehentlich nach

der Peripetie. Diesem Irrthum huldigt z. B. Ueberweg, wenn er sagt: „Mitleid, wenn mit der (mit Peripetie verbundenen) Anagnorisis das Unheil schon eintritt, oder doch (insbesondere seit dem Momente der Peripetie) zweifellos bevorsteht, Furcht, wenn es droht, aber doch noch Hoffnung bleibt. Wir leiden mit dem Helden, d. h. um ihn, wenn das Leiden ihn trifft, oder doch schon ganz nahe und unabwendbar ist, wir fürchten mit ihm, d. h. um ihn, wenn es als ein zukünftiges ihm drohend bevorsteht." Dem gegenüber muss constatirt werden: ἔλεος und φόβος, weit entfernt, zeitlich auf einander folgende, im Verlauf des Stückes sich ablösende Gefühle zu sein, repräsentiren vielmehr zwei parallel laufende Affekte, welche von Anbeginn der Handlung, während ihres ganzen Verlaufs und bis zum Schlusse vorhanden sind respective sein können; sie bezeichnen insofern beide den Gesammteindruck der tragischen Action, indem sich ihre Erregung nicht nach den einzelnen Entwickelungsphasen der Handlung, sondern nach unsrer Stellung zum Helden bestimmt.

Insofern nun der Ausdruck „Furcht" in Beziehung auf etwas zeitlich Bevorstehendes gebraucht zu werden pflegt, während es sich hier um die geistige Nähe des Furchtbaren (φοβεροῦ πλησιασμός) und Vergegenwärtigung in der Illusion (ἐκ φαντασίας) bei einem nachahmenden Kunstwerke (μίμησις) handelt, müssen wir den deutschen Ausdruck „Furcht" für ungenau und sinnverwirrend erklären. Wem übrigens obige Deduction der künstlerischen Anschauung des Aristoteles nicht zu entsprechen scheint, der lese zur Vergleichung den Schluss von Rhet. II, 8. Sehen wir uns nach einer besseren Uebersetzung des φόβος um, so begegnet uns zunächst der „Schrecken" (terreur) der Franzosen, welchen Lessing bekanntlich anfangs auch gebraucht, dann als unpassend mit „Furcht"

vertauscht (Hamb. Dramat. St. 74): „Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen; das Wort, welches Aristoteles braucht, heisst „Furcht.“

Und hierauf widerlegt er in seiner Weise den Ausdruck, welchen die Franzosen eingeführt hatten. In der That ist „Schrecken“ unpassend, insofern das Wort einen mehr äusserlichen, physischen Eindruck bei der „plötzlichen Erblickung“ eines Leidens bezeichnet. Handelt es sich, wie wir sahen, um das *sympathische Ergriffensein* des Hörers im tiefsten Innern, dergestalt, dass derselbe alle Affekte des leidenden Helden an sich mit durchlebt, ein *Mitleiden in der höchsten Potenz*, so muss in der deutschen Wiedergabe des *φόβος* etwas von dem Intensiven und Subjectiven dieser Theilnahme enthalten sein. Der Ausdruck „*Schauder*“ ist zu stark, in dieser Allgemeinheit, Schauder tritt nur ein bei dem Grauenvollen, Entsetzlichen. Wohl aber steigert sich nach Aristoteles selbst das *φοβεῖσθαι* bis zum *φρίττειν*. Also kann die Tragödie wohl bisweilen Schauder hervorbringen, es ist dies aber nur eine mögliche, accidentielle, nicht die gewöhnliche, generelle Wirkung derselben und grenzt bereits bedenklich an das rein Pathologische.

Am richtigsten bezeichnet man wohl jene Empfindung, die den Zeugen wuchtiger Schicksalsschläge derartig in Mitleidenschaft zieht, dass er sich selbst mitgetroffen fühlt, an sich Alles mit durchempfindet, durch das Wort **Erschütterung**. *Da ist von keiner Furcht für den Helden, von keiner Furcht für sich mehr die Rede, beide Personen sind in der Illusion identisch und eins.*

In der That charakterisiren die beiden Ausdrücke Rührung und Erschütterung, zumal in ihrer Eigenschaft als nomina actionis, vollkommen treffend und erschöpfend diejenigen beiden Wirkungen, welche die Tragödie in dem Gemüthe hervorbringt, und wir laufen nicht Gefahr, auch

nur um Haaresbreite von der Auffassung des Aristoteles abzuweichen, wenn wir berücksichtigen, wie jene Ausdrücke sich durchgehends auf alle bezüglichen Stellen der aristotelischen Schriften passend anwenden lassen, und dass es sich hier lediglich um eine möglichst getreue Uebersetzung in's Deutsche handelt. Man komme also nicht mit dem billigen Einwande, an so und so vielen Stellen könne man *φόβος* nur mit „Furcht" übersetzen und der Ausdruck „Erschütterung" wäre griechisch richtiger mit einem anderen Worte, vielleicht *ταραχή*, wiederzugeben. Ich kann mich hier auf sprachliche Untersuchungen naturgemässerweise nicht einlassen, will aber wenigstens bemerken, dass Aristoteles selbst den Begriff *φόβος* mit *ταραχή* definirt, ferner, dass er gleichfalls mit den Ausdrücken wechselt. So gebraucht er, ohne wahrnehmbare Verschiedenheit der Bedeutung, promiscue *φοβερόν* und *δεινόν*, ebenso *ἐλεεινόν* und *οἰκτρόν*, ferner *φοβεῖσθαι*, stärker *ἐκπεπλῆχθαι* und *φρίττειν* u. dergl. m. Bei einer guten und richtigen Uebersetzung endlich ist es doch wohl nicht darauf abgesehen, sich eigensinnig auf Wörter zu steifen, — sonst würde die wörtlichste Uebersetzung, wie sie Anfänger liefern, auch die beste sein, — sondern darauf, möglichst getreu den Sinn wiederzugeben. Eine Uebersetzung bleibt ja ohnehin stets etwas Unvollkommenes.

Wenn wir nun oben bemerkten, dass *ἐλεεινός* ein, nicht überhaupt mitleidiger, sondern zur Rührung geneigter Mensch ist, so wird andrerseits *φοβητικός* nicht schlechthin einen Furchtsamen bezeichnen, sondern Einen, der, sei es infolge trüber Erfahrungen oder anderer Ursachen, den Wechselfällen des Lebens gern eine ernste und traurige Seite abgewinnt, zu schwermüthigen Befürchtungen geneigt ist, daher durch fremdes Unglück leicht ergriffen und erschüttert wird, eine Eigenschaft, welche sich in krankhafter Weise bis zur Schwarz-

seherei (*πάντα προφοβητικοί*) steigern kann. Und wenn sich oben zeigte, dass *ἔλεος* und *φόβος* gewissermassen verwandte Erscheinungen sind, welche sich wiederum je nach den Verschiedenheiten des Alters, Geschlechts, der Lebensstellung und Charaktereigenthümlichkeit jedes Einzelnen modificiren, so dürfte man geradezu annehmen, dass dem Verfasser der Poetik jene psychologischen Unterscheidungsmerkmale vorgeschwebt haben, die er in seiner Rhetorik aufstellte, und sein *ἔλεος* mehr jüngeren, *φόβος*, nebst dem mit demselben verbundenen *ἔλεος δι' ἀσθένειαν*, mehr älteren Naturen eigne, ohne damit diesen Altersunterschied als einzigen und ausschliesslichen hinstellen zu wollen. Jüngere, unerfahrenere Beobachter, meint er, werden die leidenden Helden gar zu leicht als „unschuldige“ bedauern, rühren in diesem Sinne lässt sich der ältere, durch Erfahrung gereifte Zuschauer minder leicht, dafür erblickt er in den Schicksalen Andrer gern das allgemeine und das eigene (*ὅμοιον*).

Was hier ganz allgemein auf Altersstufen angewendet erscheint, lässt sich dann weiter übertragen auf den Unterschied von Geschlecht, Sinnesart und Lebensstellung. Gewiss wird die subjectiv-individuelle Auffassung bald mehr der Rührung, bald mehr der Erschütterung zugänglich sein, und die Selbstidentificirung mit dem Helden, die Illusion, kraft deren man sich jenem homogen fühlt, wird in dem Masse steigen oder fallen, in welchem dem Einzelnen der Held an Alter, Geschlecht u. s. w. näher oder ferner steht. Allein dieser Vorgang darf, wo es sich um die Aufnahme eines Kunstwerkes handelt, nicht in dem realistischen Sinne gedacht werden, dass die äussere Aehnlichkeit die innere Verwandtschaft allein bedingt und bestimmt. Wir sind berechtigt anzunehmen, dass auch Aristoteles an eine solche äusserliche Wirkung der Kunst nicht dachte, dass vielmehr auch ihm ein Aufgehen im Andern nothwendig das Einzelne, That-

sächliche, Zufällige entfernt und aus dem Bewusstsein der persönlichen äusseren Lebensverhältnisse heraushebt. Der Empfangende, sagt er, schaut nicht mehr das Einzelne, sondern das Allgemeine, nicht das Zufällige, sondern das Nothwendige und Gesetzmässige in dieser Nachahmung. Dabei ist endlich nicht zu vergessen, dass sich zwar der Hauptantheil um den eigentlichen Helden eines Stückes concentrirt, dieser jedoch nicht allein den Eindruck einer Tragödie repräsentirt, sondern einen Theil des Interesses auch andere Personen derselben in Anspruch nehmen. So müssen Gestalten nicht nur wie Antigone, Elektra und Deianeira, sondern auch wie die der Ismene, Chrysothemis und Tekmessa in Betracht gezogen werden, will man erkennen, welche von diesen mehr rührend, welche wohl mehr erschütternd wirkt, und neben den nach Aristoteles' ausgesprochenem Urtheil eminent tragischen, erschütternden Heldenfiguren des Oedipus, Thyestes und Orestes kommen selbstverständlich auch die mehr secundären eines Haemon, Hyllos, Neoptolemos u. s. w. in Frage, deren Eindruck ein vorwiegend rührender ist.

Bezeichnet also, wie wir gesehen, Aristoteles mit den Worten *ἔλεος* und *φόβος* die erste und nächste Wirkung einer Tragödie, so erblickt er weiterhin in diesen beiden Empfindungen die Mittel zur Erreichung einer weiteren, der eigentlichen Wirkung. Das ist die **Katharsis**. Das Wort bedeutet „Reinigung", „Läuterung", „Abklärung." Wir haben es mit einem Bilde zu thun. Die Frage, ob mit einem der Medicin (purgatio) oder der Religion (lustratio) entlehnten, von Vielen mit Eifer umstritten, von Zeller (Gesch. d. gr. Philos., S. 613) unentschieden gelassen, halte ich für eine recht müssige. Offenbar ist doch der Begriff lustratio erst aus dem der purgatio entwickelt, wie denn jedes Bild die Uebertragung eines Sinnlichen auf etwas Uebersinnliches, des

Körperlichen auf das Geistige bedeutet. Wird man nun bei Anwendung eines Bildes, wie bei der tragischen Katharsis, auf die sinnliche, ursprüngliche oder auf eine erst selbst abgeleitete übersinnliche Vorstellung zurückgreifen? Ich sollte doch meinen, das Erstere, so zwar, dass man zu einem Bilde nicht ein anderes Bild wählt, einen bereits metaphorischen Ausdruck nicht zu einer neuen Metapher verwendet.

Es fragt sich nun, worauf bezieht sich und worin besteht jene Reinigung oder Klärung? Die Ansicht, nach welcher die Katharsis eine rein ethische, d. h. moralisch bessernde Wirkung haben soll, darf als völlig unhaltbar bezeichnet werden. Aus Allem, was Aristoteles, namentlich in seiner Nikomachischen Ethik, über den Begriff der Tugend sagt, ergibt sich, — man vergleiche hierzu den Anhang, — auf das Entschiedenste, dass die Katharsis keine ethische Tugend erzeugen kann, sondern dass sie höchstens einige gewisse Hindernisse zu beseitigen vermag, welche der Disposition zur Tugend im Wege stehen, und auch diese nur in einseitiger Richtung. Die tragische Katharsis darf also nur als eine ganz bescheidene Hülfsmacht der Tugend bezeichnet werden, indem sie in der Richtung auf zwei bestimmte Affekte die Metriopathie herbeiführt. Ganz analog der in der „Politik“ gebotenen Erläuterung der Katharsis in der Musik handelt es sich bei derjenigen der Tragödie nur um eine Reduction gewisser das Gleichgewicht der Seele störender Gefühlsrichtungen auf das rechte mittlere Mass; und dies geschieht durch eine Ausscheidung des übermässig Vorhandenen. Dieser gar nicht in Zweifel zu ziehende Vorgang nach der Lehre des Aristoteles führte zu einer streng medicinischen Auffassung der Katharsis, nach welcher einem rein pathologischen Zustande des Recipirenden durch Sollicitation der in ihm einseitig vorwaltenden Affekte und vermittelst eines kräftigen Sichaus-

lebens derselben ganz in der Weise abgeholfen würde, wie dies bei jedem natürlichen Bedürfniss stattfindet. Durch die Befriedigung desselben wird ein Gefühl der Erleichterung hervorgerufen, das Verlangen zeitweilig beseitigt, ohne dass die Disposition dazu irgend aufgehoben wird. In derselben Weise also würden die Affekte ἔλεος und φόβος, um auf ihr rechtes Mass eingeschränkt zu werden, künstlich erregt und so gewissermassen die Seelenruhe, der Seelenfrieden wiederhergestellt, der durch das masslose Anwachsen jener sonst leicht gefährdet erschiene. Wennschon nun der Vorgang an sich hiermit ganz richtig charakterisirt ist, so haben sich doch wieder manche Stimmen dagegen erhoben, indem sie nicht ohne Berechtigung geltend machten, eine Auffassung, nach welcher die Darstellungen der tragischen Kunst nichts weiter als Abführmittel wären, sei des Aristoteles unwürdig.

Einige kehrten darum lieber zu der älteren Ansicht von der Reinigung im moralischen Sinne zurück, während wieder Andere einen rein ästhetischen Standpunkt einnahmen. Aristoteles, meinen nun diese, fasse als die Wirkung der Tragödie die Darstellung der oftgenannten Affekte in ihrer Reinheit, entgegen der fehlerhaften und ungeklärten Erscheinungsform derselben im gewöhnlichen Leben. Die Kunst bezwecke also eine ästhetische Läuterung, die Tragödie vollziehe diese an den unvollkommenen Erscheinungen jener Empfindungen durch Erregung von Mitleid und Furcht in ihrer reinen Gestalt. Das geht auch wieder zu weit. Aristoteles hat den Begriff „ästhetisch" in unserem modernen Sinne noch nicht in seine Terminologie aufgenommen, und was das Sachliche betrifft, so redet er auch thatsächlich nie von einer qualitativ reinen Darstellung der Empfindungen, sondern nur von einem quantitativen Zuviel und Zuwenig. In der unlogischen Vermengung von Qualität und Quan-

tität liegt der Hauptfehler der besprochenen Auffassung. Nach Allem, was wir von der **Katharsis** wissen, bezweckt dieselbe keineswegs die Darstellung der reinen Erscheinungsform der Affekte durch Verbesserung und Veredlung ungeläuterter Vorstellungen, sondern nur eine Abminderung auf das rechte mittlere Mass durch Ausscheiden des Ueberschüssigen. Innerhalb dieser eingeschränkteren Fassung des Katharsisprocesses lässt sich, doch wohlbemerkt nur in bescheidenem Sinne, von einer ästhetischen Forderung des Aristoteles reden, insofern ihm nicht an der einfachen „Entladung" oder „Ausstossung" der Affekte an sich gelegen war, sondern die Herbeiführung eines massvollen und harmonischen Seelenzustandes mittelst künstlerischer Eindrücke am Herzen lag. Die Wahrheit liegt, wie so oft, bei jenen drei mit Schroffheit vertheidigten und angegriffenen Ansichten in der Mitte. Ich würde, wenn von einer jeden das, was sie Richtiges enthält, herbeigezogen wäre, wenig besorgt sein um den Namen, welchen man dieser Erklärung zu geben hätte. Vielleicht würde das vorwiegende Element doch als ein ästhetisches zu bezeichnen sein, mit einem pathologischen Beigeschmack. Aber zuletzt könnte man ja doch auch darin etwas Ethisches wittern, dass der Mensch durch die Katharsis gegenüber seinen Gemüthsstimmungen (*περὶ τὰ πάθη*) auf ein normales Mass zurückgeführt werde, welches allein ihn für die Tugend befähigt, und mit jenem wohlthätigen Erfolge der „Kur" dürften sich selbst die enragirtesten „Mediciner" einverstanden erklären; mit einem Worte, man könnte sich allerseits recht wohl einigen, wenn nur von der einen Partei nicht zu viel, von der anderen nicht zu wenig verlangt würde.

Was nun die Bedeutung und Construction der Worte „*τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*" anbelangt, so sei hierüber kurz Folgendes bemerkt: *Πάθημα* bezeichnet in

seiner einfachsten Bedeutung jeden irgendwie alterirten Gemüthszustand; durch die Hinzufügung des determinativen Pronomens *τοιοῦτος* mit dem Artikel wird mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass es sich hier nur um die eben genannten Affekte *ἔλεος* und *φόβος* handelt. Insofern aber diese einerseits durch die tragische Darstellung erregt werden (*δι' ἐλέου καὶ φόβου* = durch die Erregung von Rührung und Erschütterung), andrerseits im Gemüthe des Zuhörers als Stimmung schon vorhanden sind, bedeuten *τὰ τοιαῦτα παθήματα* gerade derartige, den Eindrücken der Tragödie entsprechende Seelenzustände. Die abhängige Genetivform ist dreifach erklärt worden. An und für sich könnte es sein ein Genetiv des Objects und bezeichnete alsdann den Gegenstand, der durch Ausscheidung irgend einer Sache gereinigt wird. Allein wir haben gesehen, dass weder die Lessing'sche moralisirende Auffassung einer „Reinigung der (nach jenem sogar „dieser und dergleichen") Leidenschaften", noch die rein ästhetische einer „Läuterung der Empfindungserscheinungen" zulässig ist. Zweitens könnte es sein der Genetiv der Trennung, derselbe enthielte dann den Gegenstand, welcher ausgeschieden wird, selbst. Aber wir wissen, dass weder eine blosse „Entladung von Affekten" gemeint sein kann, noch eine „Ausscheidung der Gefühlsdisposition" möglich ist. Endlich wurde auch ein Genetiv des Subjects vorgeschlagen, auf Grund dessen die Worte bedeuten würden „die solchen Affekten (als Mittel gedacht) eigene (sittliche) Reinigung". Dem steht aber schon eine formelle Ungeheuerlichkeit entgegen, in Gestalt einer völlig nutzlosen, dem Wesen der Definition widersprechenden Tautologie. Denn warum sollte Aristoteles sagen, dass die Tragödie vermittelst Mitleid und Furcht die vermittelst Mitleid und Furcht hervorgebrachte Katharsis hervorbringe? Von Andrem hier ganz zu schweigen.

Wenn nun keine von allen drei Erklärungsarten recht genügen oder passen will, was bleibt dann übrig? Ich will den freundlichen Leser mit philologischen Untersuchungen hier nicht lange belästigen; glücklicherweise lässt sich die Frage, wie mich dünken will, sehr leicht und einfach lösen. Sämmtliche bisherigen Erklärer, soweit meine Kenntniss reicht, haben einen scheinbar geringfügigen Umstand übersehen, welcher doch der Sache eine besondere Wendung gibt. Es ist dies die Hinzufügung des bestimmten Artikels *τήν* zu dem Worte *κάθαρσιν*. Niemandem scheint es aufgefallen zu sein, dass dieser Artikel doch eine Bedeutung haben müsse. Manche übersetzen ihn geradezu durch den unbestimmten, so Schmidt „eine von derartigen Affekten reinigende Wirkung". Bei den Anderen steht er ohne allen Nachdruck, „die Läuterung" (Baumgart), „die erleichternde Entladung" (Bernays), „die zeitweilige Befreiung" (Ueberweg) u. s. f. In allen diesen Fällen wäre der unbestimmte Artikel genau ebenso gut, und Aristoteles würde in diesem Falle, wenn ich meinem Sprachgefühl folge, einfach gesagt haben „*κάθαρσιν περαίνουσα τῶν τοιούτων παθημάτων*". Nur Weil scheint, ohne es indess auszusprechen, diese sprachliche Discrepanz gefühlt zu haben, wenn er übersetzt „die diesen Affekten eigenthümliche Reinigung", und ihm schliesst sich Manns an, jedoch gleichfalls ohne Hinweis auf das *τήν*. Dieser bestimmte Artikel deutet, zumal in der nachdrücklichen Verbindung *τὴν τῶν τοιούτων*, sicherlich darauf hin, dass Aristoteles mehrere Arten von Katharsis unterscheidet, wie dies ja auch aus der unten erwähnten Politikstelle (VIII, 7) zur Evidenz hervorgeht. Denn dort spricht er von einer Katharsis des dionysischen Enthusiasmus durch die orgiastischen Gesänge. Gemeint ist also in der „Poetik" die gerade und speciell auf die bezeichneten *παθήματα* sich erstreckende, aber auch beschränkende Katharsis, zum Unterschied von jeder anderen,

wie es deren für jede Art der παθητικοί geben kann und muss. Eine andere als die genannte darf nach Aristoteles von der Tragödie eben nicht erwartet werden, es ist die specifisch tragische. Und darum haben wir es hier weder mit einem objectiven, noch separativen, noch auch subjectiven Genetiv zu thun, sondern mit dem der Relation, welcher die Beziehung und Zugehörigkeit bezeichnet.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so ergibt sich: der von Aristoteles genannte ἔλεος und φόβος charakterisirt den vom Dichter hervorgebrachten — tragischen — Eindruck auf die Zuhörer, nämlich Rührung und Erschütterung, je nachdem die Tragödie für jene ἐλεεινά (οἰκτρά) oder φοβερά (δεινά) zur Darstellung bringt. Die τοιαῦτα παθήματα sind die diesen Eindrücken entsprechenden Gemüthsstimmungen oder Seelenzustände, welche durch ein kräftiges Sichausleben in der Illusion quantitativ auf ihr rechtes Mass reducirt werden sollen. Κάθαρσις bedeutet „Abklärung", d. h. nicht eine absolute und bleibende, sondern relative und temporäre, vermittelst Ausscheidung des überschüssig Vorhandenen. Das Wort steht hier absolute, zu ergänzen ist der Genetiv des abzuklärenden Objects, τῆς ψυχῆς, weshalb ich der Deutlichkeit wegen, — man muss die Definition doch voll und ganz verstehen und kann jederzeit die wörtliche Uebersetzung restituiren, — Gemüthsklärung sage. Die auf künstlerischem Wege erregten beiden Empfindungen werden, unter Hinweis auf das Allgemeine, Nothwendige und Gesetzmässige im Verlauf der Dinge — Weiteres davon später — beruhigt und somit nach dieser Seite hin das Gleichgewicht der Seele wiederhergestellt. Je mehr aber ein Jeder zu einer hochgradigen Entwicklung jener Affekte geneigt und prädisponirt ist, eine desto wohlthätigere Wirkung wird auf ihn die tragische Katharsis hervorbringen. Dies ist der Sinn der aristotelischen

Definition, deren letzten und wichtigsten Passus ich demnach übersetze: **„Die Tragödie bewirkt durch Rührung und Erschütterung die gerade auf derartige Seelenzustände sich erstreckende Gemüthsklärung.“**

Aristoteles bezeichnet das Gefühl, welches sich bei Allen, die zu Affekten disponirt sind, geltend macht, wenn dieselben der entsprechenden Katharsis unterworfen werden, als ein *κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*, eine „Erleichterung mit Lustgefühl“. Dies führt uns schliesslich zu einer Betrachtung des aus der Tragödie entspringenden *Genusses* (*ἡ ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή*). Man möchte sich fast wundern, warum Aristoteles in seine Definition nichts davon aufgenommen hat, da er doch sonst in der „Poetik“ so oft davon redet. Allein dies liegt unzweifelhaft an der ihm selbstverständlichen Voraussetzung, dass jedes Kunstwerk als solches Genuss gewährt. Es ist ihm dies also eine Forderung allgemeiner Art, deren er bei der tragischen Kunst, d. h. bei der Begriffsbestimmung derselben, nicht besonders glaubt Erwähnung thun zu müssen.

Lassen wir, um zu erkennen, welcherlei Art ihm jener allgemeine wie specielle Kunstgenuss ist, zunächst diejenigen Stellen der „Poetik“ vorüberziehen, welche auf diese Frage Bezug haben.

Im 4. Capitel sagt Aristoteles, dass das *Nachahmen* und die *Lust am Nachgeahmten* dem Menschen angeboren ist (*τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας*), dass sich diese gerade durch ihr Geschick im Nachahmen vor den übrigen Geschöpfen auszeichnen, und dass auf dem Gebiete der Kunst (*ἐπὶ τῶν ἔργων*) wir von Manchem, was wir in Natur nur mit Widerwillen schauen, die getreuesten Nachbildungen in der Kunst mit Vergnügen betrachten. Der Grund dieses Vergnügens, heisst es weiter, ist der, dass man dabei *Studien und Schlüsse*

machen kann (*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*), was nicht nur den Philosophen ein hoher Genuss ist, sondern ebenso gut auch für jeden Andern. Besonders auch wird man das Dargestellte gern mit dem Selbstgesehenen vergleichen, hat man etwas noch nicht Gesehenes vor sich, so bereitet die Technik, die Farbengebung und Aehnliches den Genuss.

Im 9. Capitel wird bewiesen, dass die Dichtkunst darum, weil sie das Allgemeine, das Wahrscheinliche und das innerlich Nothwendige hervorkehrt, vor der Geschichte, welche nur das Einzelne und Zufällige zur Darstellung bringt, einen grossen Vorzug hat, dass sie insofern philosophischer und bedeutender ist als jene (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*).

Die Stücke mit doppeltem Ausgang, steht in Cap. 13, nämlich solche, die mit einer Belohnung des Guten und der Bestrafung des Bösen enden, sind minder schön, obwohl sie in der Gunst des Publikums am höchsten stehen. Das beruht auf der Schwäche desselben, welcher die Dichter nachgeben (*ἀκολουθοῦσι*), indem sie es den Zuschauern nach Wunsche machen (*κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς*). Dann heisst es: Das ist jedoch nicht das der Tragödie eigenthümliche Vergnügen, sondern mehr der Komödie entsprechend.

Capitel 14: Rührung und Erschütterung nicht durch die äussere Darstellung, sondern durch die Gruppirung der Begebenheiten zu erzielen, ist Sache des besseren Dichters. Man muss schon vom blossen Hören ergriffen sein. Aber vollends durch das Abenteuerliche wirken zu wollen, ist der Tragödie ganz fremd, denn man muss nicht jedes Vergnügen von ihr verlangen, sondern nur das ihr eigenthümliche (*οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν*). Da sie vielmehr den aus Rührung und Erschütterung mittelst Nachahmung entspringenden Genuss (*τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ*

μιμήσεως ἡδονήν) bewirken darf, so muss der Dichter den Anlass dazu in den Handlungsverlauf selbst hineindichten (*ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον*). Welche Vorgänge, fragt dann Aristoteles weiter, sind nun rührend oder erschütternd? Und er kommt zu dem Schlusse, dass unheilvolle Handlungen nicht sowohl unter Feinden oder einander gleichgültigen Personen, deren Verhältniss uns nicht weiter in Mitleidenschaft zieht, als jedes *πάθος* an sich, als vielmehr unter Freunden und Verwandten unsere Theilnahme im stärksten Grade erregt, und dass der Dichter solche Stoffe bevorzugen soll (*ταῦτα ζητέον*).

Endlich im 26. Capitel findet sich das Resumé: Durch die Mittel der Musik und der scenischen Darstellung hat die Tragödie einen grossen Vorzug vor dem Epos, weil durch jene Mittel die lebendigsten Eindrücke erzielt werden (*αἷς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα*). Ueberdies ist das Gedrängte genussreicher (*τὸ ἀθροώτερον ἥδιον*) und die Darstellung der Epiker eine minder einheitliche (*ἧττον ἂν εἴη μία μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν*). Die Tragödie steht also offenbar höher (*φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη*), insofern sie den künstlerischen Zweck vollständiger erreicht als das Epos (*μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας*). Denn, fügt Aristoteles noch hinzu, sie löst die Aufgabe der Kunst, — natürlich in ihrer Art, — am besten, und man darf mit den beiden Dichtungsgattungen nicht jeden beliebigen Genuss (*οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονήν*) erzielen wollen, sondern nur den angegebenen (*τὴν εἰρημένην*).

Die angeführten Stellen sprechen so für sich selbst, dass es kaum noch einiger Worte zur Erklärung bedarf. Wenn die Kunst, sagt der Verfasser der „Poetik", als Nachahmung schon an sich grossen Genuss bereitet, insofern die Freude an letzterer etwas Natürliches und Angeborenes ist, so erlangt sie einen noch höheren Werth dadurch, dass sie nicht wie die Geschichte nur Einzelnes

und Zufälliges zur Darstellung bringt, sondern uns auf einen höheren und allgemeineren Standpunkt den Erscheinungen des Lebens gegenüber versetzt. Sie gipfelt in der Tragödie, welche die ernstesten und tiefsten Erlebnisse des Menschenherzens herausgreift, die schwierigsten Probleme der Psychologie behandelt. Die Eindrücke derselben müssen demgemäss vorwiegend einen ernsten und ergreifenden Charakter an sich tragen; es ist ihr nicht zu thun um jene billige Befriedigung und Ausgleichung, bei welcher zuletzt Alles im besten Einvernehmen auseinander geht, nicht um jene schale Moral, nach welcher „die Tugend sich zu Tische setzt, wenn sich das Laster erbricht“. So tiefgehende Erschütterungen, wie sie uns vorführt, gestatten nicht leicht eine friedliche Lösung. (Aristoteles weist also dem Drama mit versöhnend freundlichem Schluss, unserm Schauspiel, unbedingt die zweite Stelle an.)

Ebensowenig soll der Tragödiendichter nach äusserem Effect haschen, vielmehr die tragische Wirkung aus dem Zusammenhange der Begebenheiten herausarbeiten. (Damit ist die logische Auseinanderfolge der dramatischen Geschehnisse gemeint.) Jene Rührung und Erschütterung aber, die er im Zuhörer hervorruft, soll durch den Einblick in die vernunftgemässe und nothwendige Ordnung im Lauf der Dinge Befreiung und Erleichterung erzeugen, sodass alle Empfindungen des Herzens, soweit ihre Eintracht vorher durch Weichmüthigkeit, Kleinmuth und Sorge gestört war, wieder harmonisch zusammenzuklingen vermögen. Kraft dieser Wirkung und vermöge jener Vorzüge, welche die Tragödie aus ihren reichen Hülfsmitteln und einer einheitlich gedrängten Vortragsweise schöpft, gebührt ihr der Vorrang unter allen Dichtungsarten.

Inwieweit nun Aristoteles in seiner Theorie der dramatischen Kunst jene innere Kraft der Tragödie, den

Hörer auf einen höheren, idealeren Standpunkt den Erscheinungen des Lebens gegenüber zu erheben, bei der kühlen Nüchternheit seines Vernunftsystems nachzuweisen vermag oder nicht vermag, ist eine andere Frage. Die Forderung, so wie er sie aufstellt, macht seiner Auffassung der Kunst alle Ehre. Und diese Auffassung nennen wir eine ästhetische — mit einem pathologischen Beigeschmack. Das werden wir später noch genauer erkennen.

— — —

Wenden wir uns nach Feststellung des aristotelischen Begriffs der Tragödie nunmehr zu denjenigen Erörterungen, welche die „Poetik" über das rein Technische, über Form und Bau des Dramas darbietet, so begegnet uns zunächst, unmittelbar hinter der Definition im 6. Capitel, die Aufzählung und Erläuterung der Bestandtheile, *μέρη τραγῳδίας*. Deren nennt Aristoteles sechs, nämlich Handlung (*μῦθος*), Charakter (*ἦθος*), Gedankeninhalt (*διάνοια*), scenische Darstellung (*ὄψις*), sprachliche Form (*λέξις*) und musikalische Composition (*μελοποιία*), und unterscheidet diese wiederum insofern unter einander, als sie entweder Mittel (*οἷς μιμοῦνται*), Art (*ὡς μιμοῦνται*) oder Gegenstand der Nachahmung (*ἃ μιμοῦνται*) sind. Darstellungsmittel, sagt er, gibt es zwei, *λέξις* und *μελοποιία*. Unter ersterer ist zu verstehen die sprachliche Form der Darstellung, wie sie überhaupt der Poesie wie der Prosa in gleicher Weise eignet, hier jedoch speciell als die dichterisch-metrische (*τῶν μέτρων σύνθεσις*) in Betracht kommt. Auffallend muss es erscheinen, dass unser Schriftsteller Sprache und Gesang als die einzigen Darstellungsmittel hinstellt, während doch von Rechtswegen auch die Mimik der Schauspieler und selbst die Orchestik der Choreuten darunter zu rechnen wären. Diese Inconsequenz erklärt sich aus seiner

an mehreren Stellen mit Nachdruck dargelegten Auffassung der tragischen Kunst, nach welcher diese letztern der theatralischen Aufführung keineswegs bedürfe, eine solche vielmehr mit der Kunst am wenigsten zu schaffen habe (*ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς*). Wir werden erst weiter unten ein Wort über seine Ansicht von der Schauspielkunst zu sprechen haben, für jetzt müssen wir uns darauf beschränken, aus dem Angeführten die Ursache abzuleiten, weshalb Aristoteles Mimik und Tanzkunst weder namentlich anführt noch überhaupt für selbstständige Bestandtheile der Tragödie ansieht. Beide fallen unter den Begriff der *ὄψις*, der Art tragischer Darstellung, unter welcher die gesammte scenische Versinnlichung des Stückes, also ausser der Thätigkeit des Schauspielers, Sängers und Tänzers auch alles Decorative sammt der Maschinerie zu verstehen ist. Als Darstellungsobjecte endlich werden drei genannt, *μῦθος*, nicht nur der Stoff, das Sujet an sich, wie z. B. Cap. 9 *παραδεδομένοι μῦθοι*, Cap. 14 *παρειλημμένοι μῦθοι*, sondern im prägnanteren Sinne der bereits nach dramaturgischen Gesetzen gegliederte und verarbeitete Stoff, die Handlung im technischen Sinne, *σύνθεσις τῶν πραγμάτων*; zweitens *ἦθος*, die Charakterzeichnung, endlich drittens *διάνοια*, die Gedankenbildung. Es ist bezeichnend, wie geflissentlich Aristoteles die beiden letztgenannten auseinanderzuhalten und als heterogene Bestandtheile der Tragödie hinzustellen bemüht ist. An vier dicht nach einander folgenden Stellen des 6. Capitels setzt er sie einander gegenüber, an dreien davon gibt er eine parallele Definition. Erst heisst es: die Tragödie ist Nachahmung einer Handlung, welche von selbstthätigen Personen vollzogen wird. Diese Handelnden nun müssen so oder so beschaffen sein nach *ἦθος* und *διάνοια*, denn darnach bestimmen wir auch die Beschaffenheit der Handlungen und darauf gründet sich Erfolg oder

Misserfolg derselben. Darum gibt es naturgemäss zwei Ursachen (*αἴτια*) der Handlungen, *ἦθος* und *διάνοια*, Willens- und Denkvermögen ..... Unter *ἤθη* verstehe ich das, wornach wir die Handelnden als so oder so geartet bezeichnen, unter *διάνοια* aber Alles, worin die Redenden etwas darlegen oder eine Ansicht entwickeln. Nachdem hiernächst das Verhältniss von Handlung und Charakter erörtert worden ist, fährt Aristoteles fort: Drittens kommt die *διάνοια*, d. h. die Fähigkeit, das jedesmal Gegebene (*τὰ ἐνόντα*) und das Angemessene (*τὰ ἁρμόττοντα*) zu sagen, wie dies ja Sache der politischen oder rhetorischen Bildung ist. Lassen doch die älteren Dichter ihre Personen wie politisch, die neueren wie rhetorisch gebildete Leute sprechen. Es ist aber *ἦθος* so beschaffen, dass es die Willensrichtung (*τὴν προαίρεσιν ὁποία τις*) klar macht; weshalb auch diejenigen Reden kein *ἦθος* enthalten, in denen ganz und gar nichts gesagt wird, was irgend Jemand will oder meidet, oder in denen sich wenigstens nicht kund thut, was der Redende will oder meidet; *διάνοια* dagegen ist das, worin die Redenden darlegen, dass etwas ist oder nicht ist oder überhaupt etwas auseinander setzen (*ἀποφαίνονται*), also einen Beweis oder wenigstens einen Satz, eine Sentenz, eine Behauptung aufstellen.

Hierdurch tritt die Dianoia ebenso einerseits der Charakteristik, d. h. der Darstellung der Willensrichtungen handelnder Personen als die nach der Schule des politischen Lebens oder der rhetorischen Erziehung geregelte Denkthätigkeit, als das verstandesmässige Entwickeln von Ansichten und Urtheilen gegenüber, wie sie andrerseits im Gegensatze zur *λέξις*, d. h. der sprachlichen und metrischen Form, den Gedankeninhalt der tragischen Rede bezeichnet. Aus der ganzen Darstellung aber ergibt sich ein doppeltes, für uns nicht unwichtiges Resultat. Einmal zeigt sich, dass Aristoteles

der Gedankenentwickelung im Stücke an sich eine selbstständige Bedeutung beimisst, während wir gewöhnt sind, Alles, was die handelnden Personen von An- und Absichten, als Erkenntniss, Gefühls- oder Willensäusserung vorbringen, zu ihrer Charakteristik zu ziehen. Und zweitens sehen wir, dass er die Gesetze der Gedankenbildung und des sprachlichen Ausdrucks, wofern sich dieser nicht, wie bei älteren Dichtern, an der Theilnahme am öffentlichen Leben praktisch gebildet hat, aus der Quelle rhetorischer Schulung herleitet, wie er denn im 19. Capitel die Dianoia schlechthin in das Gebiet der Rhetorik verweist, während sich in den darauffolgenden Erörterungen über die Diction die ganze „Kindheitsstufe" der damaligen Grammatik bekundet. Eine Verwerthung der hiermit gewonnenen Ergebnisse müssen wir uns für später versparen.

Als wichtigster der sechs Bestandtheile der Tragödie wird die Handlung, d. h. also die Zusammenstellung der Begebenheiten nach den Bedürfnissen des Kunstwerkes hingestellt. Denn, heisst es, die Tragödie ist Nachahmung nicht von Menschen, die so oder so geartet sind, sondern von Handlung und Leben; Glück und Unglück beruhen, als wichtigste Fragen des menschlichen Lebens, auf dem Handeln; Endzweck ist also eine bestimmte Activität, aber keine Qualität. Den Charakteren nach sind wir so oder so beschaffen, nach unseren Handlungen aber entweder glücklich oder das Gegentheil. Darum führt der Dichter nicht deshalb handelnde Personen ein, um dadurch die Charaktere zur Darstellung zu bringen, sondern er nimmt um der Handlung willen die Charakterzeichnung zu Hülfe. Sonach sind die Begebenheiten und die Handlung Endzweck der Tragödie, der Endzweck aber ist das Wichtigste von Allem. Bei diesem hochwichtigen Satze, dem wir, gälte es nicht hier die strengste Objectivität zu bewahren, nur zu gern schon

jetzt den dankbarsten Beifall zollen würden, geht Aristoteles, wie Ueberweg ganz treffend bemerkt, von dem allgemeinen Satze aus, dass die Nachbildung dessen, was in der Wirklichkeit das Höchste ist, in der nachahmenden Dichtung das Wichtigste sein müsse. „Nun ist aber nach seiner ethischen Doctrin die Glückseligkeit das letzte und höchste Ziel und diese liegt nicht in dem ruhenden Besitz trefflicher Eigenschaften, sondern nur in der Bethätigung derselben durch das Handeln. Also ist ihm die Darstellung des Handelns und des an das Handeln geknüpften Geschicks das Höchste in der Tragödie. Man darf jedoch nicht ausser Acht lassen, dass ihm nur diejenige Darstellung des Handelns für künstlerisch befriedigend gilt, welche zugleich die Charaktere der handelnden Personen deutlich erkennen lässt. Aristoteles weist der Charakterdarstellung zwar nur die zweite Stelle zu; aber er erklärt sie keineswegs für unwesentlich." Sollte ich hierzu noch etwas ergänzend hinzufügen, so wäre dies nur die Bemerkung, dass auch abgesehen von dem Eudämonismus für eine Darstellung menschlichen Thuns und Treibens die Gestaltung des Schicksals von ausschlaggebender Bedeutung sein muss, durch die Vernachlässigung dieses Grundsatzes das Drama in eine schiefe Richtung gedrängt wird, die seinem Namen widerspricht. Doch das nur beiher.

Nachdem sodann Aristoteles bemerkt, dass es wohl Tragödien ohne Charaktere geben könne, nicht aber solche ohne Handlung, und dabei den neueren Dichtern vorgeworfen, dass ihren Tragödien meistens die Charaktere fehlen, und nachdem er zum Beleg dafür, dass die Handlung nicht nur das Wichtigere, sondern auch das schwerer Erreichbare ist, die Thatsache angeführt hat, wornach angehende Dichter sich früher auf Diction und Charakteristik, als auf die richtige Gruppirung der Begebenheiten verstehen lernen, fasst er seine erste Behauptung noch

einmal scharf zusammen, nämlich dahin, dass die Handlung, zumal sie die Hauptmomente und Hauptreizmittel der Tragödie in sich schliesse, das Princip und gewissermassen die Seele der letzteren sei, und den Charakteren erst die zweite Stelle gebühre.

Im Weiteren entwickelt er drei wichtige Eigenschaften der Handlung, Grösse, Einheit und Wahrscheinlichkeit derselben. Ihr Umfang, sagt er bereits Capitel 5, beschränke sich nach Möglichkeit auf den Zeitraum eines Sonnenumlaufs, also eines Tages oder überschreite dieses Mass nur unbedeutend, im Gegensatze zum Epos, welches darin keine Schranken kenne (*ἀόριστος τῷ χρόνῳ*). Die Schönheit beruht, heisst es dann im 7. Capitel, auf Grössenmass und Ordnung, weshalb auch weder etwas allzu Kleines noch etwas allzu Riesiges schön ist. Darum muss auch das tragische Kunstwerk eine gewisse mittlere Grösse haben, es muss leicht übersichtlich (*εὐσύνοπτον*) und wohlbehaltbar (*εὐμνημόνευτον*) sein. Es ist aber diejenige Ausdehnung desselben die rechte, innerhalb deren sich durch eine Reihe nach Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit zusammenhängender Ereignisse ein Umschwung aus Glück in Unglück oder umgekehrt vollziehen kann. Die Tragödie darf nicht zu viel Stoff enthalten (*πολύμυθον*), denn sie soll kein *ἐποποιικὸν σύστημα* sein (Cap. 18), und selbst die Epen, welche hinsichtlich ihrer Länge bisweilen auch über das äusserste Mass hinausgehen, dürften besser etwas gekürzt und bis auf das ungefähre Mass der (vier) zu einer Darstellung bestimmten Stücke, d. h. bis etwa auf die halbe Länge der Odyssee reducirt werden, wennschon das epische Gedicht den bedeutenden Vortheil voraushat, dass es durch seine erzählende Form im Stande ist, mehrere Theile der Handlung neben einander zugleich verlaufen zu lassen (Cap. 24). Die Tragödie dagegen kann immer nur an einem Orte, nicht an mehreren zugleich spielen.

Daraus entsprang das Missverständniss von der Einheit des Ortes. Ortswechsel im Verlauf eines Stückes ist ganz und gar nicht ausgeschlossen. Die citirte Stelle richtet sich nur auf die Einheit und Stetigkeit der Handlung, indem sie den Unterschied betont, nach welchem immer nur derjenige Theil der Action zur Veranschaulichung gebracht werden kann, welcher sich soeben auf der Bühne und durch die Schauspieler vollzieht (*τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον*), während das Epos durch Abwechselung (*μεταβάλλειν*) und reiche Episoden (*ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις*) grössere Pracht entfalten kann. Darum ist dem Drama auch eine kürzere und straffer verlaufende Handlung nöthig. „Denn sättigte nicht eben die Gleichartigkeit so rasch, würden nicht soviel Tragödien durchfallen.“ Diese Gleichartigkeit bezieht sich also nur auf das Continuirliche des Verlaufes, insofern der angesponnene Faden nicht, wie beim Epos beliebig fallen gelassen, gelegentlich wieder aufgenommen werden kann. Keineswegs aber ist damit gemeint, dass die Action eines Dramas ihren Schauplatz überhaupt nicht wechseln dürfe, was durch zahlreiche Gegenbeispiele erhaltener Tragödien auch genugsam widerlegt wird. Andrerseits will aber Aristoteles durch jene dem Epos zugestandene Freiheit dieses von der Forderung, innerlich einheitlich zu sein, durchaus nicht freisprechen. Nur ein freieres Vor- und Zurückgreifen, Trennen und Verschränken der einzelnen Begebenheiten ist demselben gestattet, sowie auch ein unbeschränkterer Spielraum für die Episoden. Diese müssen in einer Tragödie auf das möglich geringste Mass eingeschränkt werden, denn die schlechtesten Mythen, sagt Capitel 7, sind die episodenhaften (*ἐπεισοδιώδεις*). Einheitlich einfach, das ergibt sich aus dem Ganzen, scharf gegliedert und straff durchgeführt sei die Handlung der Tragödie, darin, nicht insofern sie sich um eine Person dreht, besteht ihre Einheit (Cap. 8).

Die dritte Eigenschaft, welche dem tragischen Kunstwerk unerlässlich ist, besteht in der Wahrscheinlichkeit und inneren Nothwendigkeit der Handlung. Die Ereignisse müssen (Capitel 7) in wahrscheinlicher oder nothwendiger Folgerichtigkeit stehen (*κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*). Fehlerhaft ist die Handlung, wenn ihre Theile weder nach Wahrscheinlichkeit noch Möglichkeit aufeinander folgen u. s. w. Sie sollen zwar unerwartet (*παρὰ δόξαν*) hervorspringen, aber die logische Folgerichtigkeit (*δι᾽ ἄλληλα*) muss fest stehen (Cap. 8: *θατέρου γιγνομένου ἀναγκαῖον ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι*), und zwar dergestalt, dass man kein Glied der Kette herausheben kann, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Darnach richtet sich die poetische Darstellung auch nicht sowohl auf das, was wirklich geschehen ist, als vielmehr darauf, was geschehen kann, was nach den Gesetzen logischer Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit möglich ist, weshalb eben die Dichtkunst philosophischer und bedeutender ist, als die Geschichte. Und wenn der Tragiker zum Theil wirkliche und bekannte Namen auf die Bühne bringt, so kommt ihm in diesem Falle einfach nur die allgemeine Glaubwürdigkeit (*πιθανόν*) zu Hülfe, insofern nämlich, was geschehen ist, nicht unmöglich sein kann. Gleichwohl ist diese billige Berufung auf das thatsächlich Verbürgte nicht eben hoch anzuschlagen und freie Erfindung behält vom künstlerischen Standpunkte aus ihr gutes Recht. Darum muss aber auch der Tragiker fortwährend ein deutliches Bild dessen, was er zur Darstellung bringen will, vor seinem geistigen Auge haben, damit er nicht Verstösse gegen die allgemeine Naturnothwendigkeit begehe (Cap. 17, Beispiel des Karkinos). Er wird alles Widersinnige, Ungereimte (*ἄλογον*) fernzuhalten suchen, es, wenn der Stoff es wirklich einmal mit sich bringt, wenigstens ausserhalb der eigentlichen Bühnenhandlung verlegen, u. z. entweder vor oder

hinter dieser anbringen (Cap. 15, Beispiel des Oedipus). Und wenn er einmal aus der Noth eine Tugend zu machen sich gezwungen sieht, dann mag er lieber Unmögliches, was wenigstens wahrscheinlich deucht, wählen statt des Möglichen, welches ganz unglaublich ist (Cap. 24: *προαιρεῖσθαι δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα*). Auch das Wunderbare hat seinen Platz in der Tragödie. Da aber der Dichter als nachahmender Künstler die Dinge entweder so darstellen muss, wie sie sind, oder wie sie waren, oder wie sie nach der herrschenden Vorstellung sind, oder endlich, wie sie sein sollen, so hat er sich vornehmlich vor fünf Arten von Verstössen zu hüten, u. z. vor dem, was den Naturgesetzen zuwider ist (*ἀδύνατα*), was den Vernunftgesetzen widerspricht (*ἄλογα*), was an sich schädlich, weil schlecht und unsittlich (*βλαβερά*), was einen Widerspruch mit sich selbst enthält (*ὑπεναντία*) und endlich, was kunstwidrig ist (*τὰ παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην*). Dem gegenüber gelten unter Umständen gewisse Rechtfertigungs- oder wenigstens Entschuldigungsgründe, deren Ueberweg (S. 93) zwölf aufzählt. Das Widersinnige aber und Unsittliche (*μοχθηρά*) ohne zwingende Noth darzustellen ist unbedingt verwerflich und tadelnswerth (Cap. 25).

Die mässig umfangreiche, einheitliche und nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gefügte Handlung eines Dramas zerfällt nun ferner in zwei streng geschiedene Hälften, die Schürzung (*δέσις*) und die Lösung (*λύσις*) des tragischen Knotens, welche beide, was leider bei den Dichtern nicht immer der Fall ist, gleich gut und sorgfältig ausgeführt sein müssen (Cap. 18). Den Mittel- und Grenzpunkt zwischen ihnen bildet der Umschlag (*μεταβολή*) von Glück in Unglück oder umgekehrt. Dieser Mittelpunkt der Handlung bietet den Hauptreiz des ganzen Stückes (Cap. 6: *τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία*) und stellt sich in den guten Tragödien nicht sowohl als

ein cinfacher Uebergang, eine μετάβασις im engeren Sinne als blosser Verlauf, als vielmehr in der Form des plötzlichen Glückswechsels, Peripetie (περιπέτεια) oder einer Erkennung (ἀναγνώρισις), beziehentlich beider zugleich dar. Wie von der Handlung überhaupt, so wird von den beiden letztgenannten Theilen derselben ganz besonders noch gefordert, dass sie aus dem inneren Zusammenhange der Verhältnisse hervorgehen müssen (Cap. 10: ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι τὰ μετὰ ταῦτα). Denn es ist ein grosser Unterschied, ob etwas aus etwas oder nur auf etwas erfolgt (διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε). Und auch im Anfange des 11. Capitels wird nochmals nachdrücklich auf die Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit dieser Folge hingewiesen. Daselbst finden wir zugleich die Definition dessen, was περιπέτεια und ἀναγνώρισις bezeichnet. Und zwar ist erstere der Umschlag dessen, was Jemand betreibt, in das Gegentheil (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή). Daraus erhellt, dass man unter Peripetie nicht schlechthin jeden Glückswechsel an sich, auch nicht jeden plötzlichen zu verstehen hat, sondern dass eine Peripetie nur dann stattfindet, wenn eine Thätigkeit das Gegentheil von dem erreicht, was sie bezweckt. In dem Gegensatze von Absicht und Erfolg also erblickt Aristoteles das eminent Tragische.

Anagnorisis ferner, wie schon der Name sagt, bezeichnet den Uebergang aus Unkenntniss zur Kenntniss, besonders insofern unerwartet ein Freundschafts- oder Feindschaftsverhältniss zwischen Personen zu Tage tritt, deren Glück oder Unglück dadurch bedingt ist. Am schönsten wirkt daher die Erkennung, wenn zugleich mit ihr Schicksalswechsel verbunden ist, es ist die wichtigste, weil mit solcher Anagnorisis sich Rührung und Er-

schütterung steigert, worauf eben die Tragödie abzielt. Uebrigens kann selbstverständlich die Erkennung eine einseitige und eine gegenseitige sein.

Im 16. Capitel folgt eine ausführliche Besprechung der Arten der Anagnorisis. Diese kann erfolgen durch äussere Wahrzeichen (*διὰ τῶν σημείων*). Es ist die unkünstlerischste und die Meisten bedienen sich ihrer einfach aus Mangel eines Besseren (*δι' ἀπορίαν*); sie hat aber einige Berechtigung, wenn sie sich aus der Peripetie ergibt. Eine zweite Art ist die vom Dichter erfundene (*πεποιημένη ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ*) und deshalb auch unkünstlerische (*ἄτεχνος*), z. B. mittelst eines Briefes oder dergleichen; eine dritte die mit Hülfe der Erinnerung (*διὰ μνήμης*), eine vierte die durch Schlussfolgerung (*ἐκ συλλογισμοῦ*), zu welcher auch die vermöge eines Trugschlusses (*παραλογισμός*) stattfindende zu rechnen ist. Haben diese letzteren beiden ihre gewisse Berechtigung, so ist und bleibt doch die beste Art der Erkennung die aus dem Zusammenhange der Ereignisse selbst sich ergebende (*ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων*), weil das Ueberraschende derselben aus Wahrscheinlichem entspringt, und es hier allein ohne Kunstgriffe und Aeusserlichkeiten abgeht (*ἄνευ τῶν πεποιημένων καὶ σημείων*).

Wenn demnach Aristoteles diejenige Anagnorisis für die beste erklärt, welche aus der Handlung von innen heraus entwickelt und mit Peripetie verbunden wird, so ist es klar, dass er ihr an sich keine artbildende Bedeutung beimisst und sie mehr als ein verstärkendes Motiv derjenigen Tragödien betrachtet, in denen jener jähe und unerwartete, innerlich aber wohlmotivirte Schicksalsumschlag stattfindet, welchem er die tiefstgreifende tragische Wirkung zuschreibt. In solchen Dramen muss die Handlung nothwendig stärker bewegt sein, die Contraste treten schroffer hervor, die Spannung ist eine gewaltigere. Der Held wird hier eine Zeit lang mit Erfolg

operiren, und die Gewitterwolke, die sich über seinem Haupte zusammenzieht, wird mit erschütternderer Macht sich entladen. Allein nicht in allen Tragödien braucht diese complicirtere Anlage stattzufinden, für manche genügt es, wenn sich aus anfänglich noch unbestimmten Verhältnissen, welche nur der Ahnung eines glücklich oder unglücklich gearteten Ausganges einigen Spielraum gewähren, nach und nach der Enderfolg entwickelt, nicht plötzlich, sondern in ruhigerem Verlaufe, und nicht im Widerspruche zu den Plänen oder Erwartungen des Helden, sondern so, dass derselbe entweder allmählich den feindlichen Mächten erliegt oder aber ihrer nach langem Kampfe Herr wird. Demzufolge unterscheidet Aristoteles denn auch im 10. Capitel die πεπλεγμένοι μῦθοι von den ἁπλοῖ und bezeichnet mit dem Ausdruck *verwickelte* Tragödie die mit Peripetie, beziehentlich Anagnorisis verbundene, während er die ohne diese in schlichterem Verlaufe auftretende die *einfache* nennt, ohne zu verhehlen, dass er jener ersteren den Vorrang zuerkenne. In einem theils verlorenen, theils arg verstümmelten Theile der Poetik stellte er diesen zwei nach dem *Handlungsverlauf* unterschiedenen Arten von Tragödie zwei andere gegenüber, deren Unterscheidungsmerkmal das *Handlungsmotiv* bildete, nämlich die *pathetische* Tragödie, in welcher der Held unter dem Einflusse eines Pathos, und die *ethische*, in welcher er nach vorgefasstem Plane handelt. Näheres darüber bietet Anhang III dieses Buches.

Wennschon, wie sich aus den besprochenen sehr eingehenden Regeln ergibt, Aristoteles den Hauptnachdruck auf die dramatische Handlung legt, so ist er doch weit entfernt, der Behandlung der Charaktere damit die gebührende Bedeutung absprechen zu wollen. Darin gerade erblickt er das Wesentliche und den Vorzug des Dramas, dass es uns nicht schlechthin irgend ein Geschehniss mit-

theilt, welches in poetische Form gebracht worden ist, sondern dass es im Einzelnen das Allgemeine erkennen lehrt, dass es das positiv Gegebene erst nach einer höheren und einheitlichen Idee umbildet. Für den Dichter, sagt er, ist der vorliegende Stoff zunächst nur rohes Material, und je vollständiger ausgebildet jenen die Sage oder Geschichte vorlegt, umso schwerer wird die Aufgabe des Dichters, ihn in einen künstlerischen umzugestalten. Dieser Vorgang ist ein Idealisirungsprocess, über dessen Wesen uns das neunte Capitel in treffenden Worten Aufschluss ertheilt. Die Stelle wurde schon oben im Allgemeinen angezogen. „Die Dichtkunst," heisst es dort, ist philosophischer als die Geschichte. Denn sie betont mehr das Allgemeine, die Geschichte dagegen das Einzelne. Jenes Allgemeine aber besteht darin, dass der so und so Geartete Solches, der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäss sage oder thue und darauf zielt die Dichtkunst ab, indem sie ihren Personen Namen beilegt. Das Einzelne dagegen liegt darin, was z. B. ein gewisser Alkibiades gethan oder erlitten hat. In der Komödie nun ist dies schon zu allgemeiner Geltung gelangt, denn die Dichter derselben bilden ihren Stoff nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und legen dann (*οὕτω*) den Personen beliebige (*τυχόντα*) Namen bei; sie machen es also nicht wie die Satyriker (*ἰαμβοποιοί*), welche sich an einzelne wirkliche Personen halten. In der Tragödie hält man nun zwar an den stehenden Namen fest, aber nur aus dem Grunde, weil das Mögliche glaubhaft ist; nun fehlt aber dem Nichtgeschehenen, dem Erdichteten die Glaubhaftigkeit, das Geschehene, als thatsächlich Ueberlieferte dagegen ist offenbar möglich; denn wäre es unmöglich, so hätte es ja nicht geschehen können. Indessen kommen doch auch in den Tragödien bisweilen nur ein oder zwei bekannte Namen vor, während die übrigen erdichtet sind, ja in manchen nicht ein-

mal ein einziger mehr, wie z. B. in dem „Anthos“ des Agathon, denn in diesem sind ebensowohl die Begebenheiten als die Namen erdichtet, und das Stück gefällt darum doch nicht minder. Darum muss man nicht unter allen Umständen nach den überlieferten Stoffen greifen, welche die Tragödien zu behandeln pflegen, ja dieses Bemühen wäre sogar lächerlich, insofern auch das Bekannte immer nur Wenigen bekannt ist und darum doch Allen gefällt. Demgemäss liegt also die Aufgabe des Dichters vielmehr in der Gestaltung des Stoffes als in der Gestaltung der Verse, je gewisser er Dichter ist vermöge der Nachahmung, deren Object eben die Handlung ist. Und gesetzt auch, er stelle wirklich Geschehenes dar, so ist er darum doch nicht minder Dichter, denn was hindert ihn einige jener Thatsachen so zu behandeln, wie sie nach den Gesetzen des Wahrscheinlichen und Möglichen geschehen konnten; darin zeigt er sich eben erst als ihr Dichter.“ Man vergleiche zu dieser Stelle Lessing's Hamburgische Dramaturgie, Stück 89 ff.

Wenngleich die angeführte Stelle der „Poetik“ sich scheinbar nur auf die dramatische Handlung bezieht, kommt sie doch auch und zwar gleich bedeutsam für die Charakteristik in Betracht. Bei dem fraglichen Idealisirungsprocess nämlich ist es naturgemässerweise nicht blos darauf abgesehen, die einzelnen Thatsachen in den rechten natürlichen Zusammenhang zu bringen, sondern auch und in gewissem Sinne noch weit mehr, die handelnden Personen aus der Sphäre der mythischen oder historischen Thatsächlichkeit in die der allgemeinen Menschlichkeit zu rücken. Die Charaktere der Tragödie, sagt Aristoteles, sollen nicht einzelne zufällige Individuen sein, die so und so handelten, denen es so und so erging. Es kann uns, es muss dem Dichter zunächst ganz gleichgültig sein, ob dieser Held gerade Alkibiades geheissen hat oder anders. Hat sich der Tragiker für einen Stoff

entschieden, so streife er demselben zuerst dasjenige ab, was in Gestalt von Namen, Verhältnissen und äusseren Umständen ihm Zufälliges anhaftet, er betrachte Thatsachen und Charaktere an und für sich. Nicht weil der Held dieser oder jener war, sondern weil er von Charakter so oder so beschaffen war, handelte er in der vorliegenden Weise. Beim Eindringen in den Charakter aber ergeben sich je nach der Beschaffenheit desselben weitere Gesichtspunkte, es bildet sich eine innere Geschlossenheit derselben, welche unter Umständen zwingend genug werden kann, um die Handlung dementsprechend zu motificiren. Auf der Basis des gemein Menschlichen gewinnt der Charakter zugleich einen allgemeineren Inhalt, der ihn über das Einmalige seiner Erscheinung heraushebt und ihn in gewissem Grade zum Vertreter gewisser Charakterrichtungen, wie sie im Leben öfters begegnen, macht. Man pflegt hier leicht etwas „Typisches“ zu wittern und es mit einem gewissen Stolze als eine Errungenschaft der neueren Dramaturgie zu rühmen, dass sich diese gerade ganz der Individualisirung befleissige, recht eigentliche Einzelwesen zu schaffen strebe. Es gehört nicht in dieses Capitel, zu untersuchen, welche Grenzen dieser Individualisirung die Kunst selbst vorschreibe, nöthig aber erscheint es, hier den Aristoteles vor einem Missverstandenwerden zu schützen, welches ein offenbares Unrecht gegen ihn in sich schlösse. Wenn er nämlich von dem Dichter verlangt, dass derselbe die tragischen Charaktere zum Standpunkte der reinen Menschlichkeit erhebe, so fordert er damit nur die Beseitigung derjenigen äusseren Anhängsel, die der logischen Entwickelung der Handlungsweise aus den Motiven ihrer Subjectivität störend und hindernd im Wege stehen, nicht aber diejenige Verflachung zum generell Abstracten, welche wir im tadelnden Sinne typisch nennen. Inwieweit die Beschaffenheit der antiken Dramaturgie überhaupt eine reichere

Ausgestaltung der Individualität ausschloss oder doch erschwerte, das kommt hierbei nicht in Betracht, wo es sich nur darum handeln kann, wie weit die künstlerischen Postulate des Aristoteles gehen und was er in dieser Hinsicht auch nicht gesagt hat. Die Forderung eines gemein menschlichen Inhalts aber, ohne allen Zweifel von ihm gestellt, ist noch keine Forderung typischer Verflachung.

Hat der Dichter, fährt Aristoteles fort, Charakter und Handlungsweise seiner Personen nach den bekannten Gesetzen gestaltet, dann greift er auf diejenigen Momente zurück, welche das Rohmaterial ihm von aussen her zuführt, und in der Anwendung derselben auf seinen poetisch geläuterten Stoff gewinnt dieser erst nunmehr wieder seinen Zusammenhang mit der thatsächlichen Ueberlieferung. Auf die erstrebte innere und allgemeinere Wahrheit zielt er hin, indem er seinen Personen die entsprechenden Namen gibt. So weit hat es die Komödie bereits gebracht, aber auch bei der Tragödie bricht sich dieses Verfahren allmählich Bahn. Nur äussere Gründe dürfen es erklären, wenn die Dichter hier im Allgemeinen noch lieber an den überlieferten Mythen und mythischen Gestalten festhalten, ein innerer liegt nicht vor, und während ein ganz frei erfundener Stoff und Charakter eine gleich gute Berechtigung hat, wenn er nur sonst den gegebenen Vorschriften genügt, so haben überlieferte Stoffe stets ihre besonderen Schwierigkeiten, denn wo der Geschichtsschreiber aufhört, da fängt der Dichter erst an.

Auch nach einer anderen Richtung hin muss dieser letztere idealisiren. Wie die Maler ihre Gegenstände entweder schöner oder schlechter darstellen, als dieselben in Wirklichkeit sind, so auch der Dichter (Cap. 2). Der Komiker bildet die Menschen schlechter nach, als sie im Leben sind, der Tragiker besser, edler. Einfacher Por-

traitmaler ist der Dichter nicht. Eine Erhebung der Charaktere über das Niveau der gewöhnlichen Alltäglichkeit ist nothwendig, wenn sie auch nie so weit gehen darf, dass sie die Aehnlichkeit ganz verwischt. Und eine gewisse Verwandtschaft hat der Dichter hinwiederum mit dem guten Portraitmaler insofern, als er τὴν ἰδίαν μορφήν, aber doch seine Gegenstände καλλίους darstellen soll (Cap. 15). Er soll idealisiren, indem er nicht das bestimmte Einzelindividuum copirt, aber auch, indem er die Naturtreue zu wahren weiss bei massvoller Veredlung. Wo ist da die Rede vom Typischen?

In dem soeben angezogenen 15. Capitel werden endlich noch diejenigen vier Haupteigenschaften besprochen, welche der tragische Charakter haben müsse. Die erste derselben ist die, dass der Held χρηστός, edel, sei. Wenn die Tragödie σπουδαῖα nachahmt, so müssen ihre Hauptcharaktere χρηστοί sein. Schurken sind dem Aristoteles von vorn herein von dem Range eines tragischen Helden ausgeschlossen. Zweite Bedingung ist, dass die Charaktere ἁρμόττοντα, angemessene seien. Diese Vorschrift bezieht sich darauf, dass die einem Menschen beigelegten Eigenschaften dem Alter, Geschlecht und der äusseren Lebensstellung desselben zukommen und entsprechen. Das dritte Erforderniss ist die Naturtreue, τὸ ὅμοιον, was gegenüber der Bedeutendheit des Charakters als eines edlen und der Rücksicht auf die Personalität soviel bedeutet als dem Leben und der Natur entsprechend. Das Vierte endlich ist die Gleichmässigkeit, τὸ ὁμαλόν, die Consequenz in der Durchführung eines und desselben Charakters, und wäre es auch die Consequenz in der Inconsequenz. Hier fordert Aristoteles in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Geschmacke strenges Festhalten an der einmal bekundeten Sinnesart und Willensrichtung, die sich durch keinerlei Beeinflussung beirren lassen soll, sondern von Anfang bis zu Ende, d. h. bis zur Kata-

strophe an dem einmal gefassten Vorsatze festhält. Also auch eine motivirte Wandlung des Charakters wird nicht zugestanden.

Zum Schlusse führt Aristoteles Beispiele von Verstössen gegen die genannten vier nothwendigen Eigenschaften an. Das eine derselben veranlasst zu einer kurzen Erörterung. Bei Angabe des *ἁρμόττον* fügte oben Aristoteles hinzu, Mannhaftigkeit sei z. B. wohl eine solche passende Eigenschaft, aber nicht angemessen dem Weibe: *οὐ γὰρ τῷ* (nach Spengel's annehmbarer Conjectur) *ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι.* Das übersetzt man: denn einem solchen kommt es nicht zu tapfer und „schreckenerregend" zu sein. So z. B. Ueberweg, ähnlich Schmidt: „Für ein Weib ist ein mannhaftes und gewaltthätiges Wesen unangemessen." Auffällig an sich ist ja diese Auffassung nicht allzu sehr; wennschon, wie ich meinen sollte, Beispiele von schreckenerregenden und gewaltthätigen Frauen in griechischen Tragödien nicht zu den Seltenheiten gehören und man eine Klytaemnestra oder Medeia doch wohl nicht unangemessen finden wird. Man könnte einwenden, Aristoteles meine hier dasjenige furchtbare Auftreten, welches Männer zittern mache, Auge gegen Auge, Faust gegen Faust, wie es höchstens einer Amazone eigne; ohne also das Furchtbare an sich, wenn es nur nicht augenfällig zu Tage trete, wie bei einem Aias oder Achill, tadeln zu wollen an einer Frau. Allein unter den später folgenden abschreckenden Beispielen erwähnt er als solche *τοῦ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος* das Klagelied des Odysseus in der „Skylla" und die lange Rede der Melanippe. Ein Klagelied des Odysseus nun ist jedenfalls kein Beweis für Mannhaftigkeit, die man bei einem so vielgeprüften Helden doch füglich voraussetzen sollte; dies enthält also ein negatives Bild der *ἀνδρεία*, die man bei einem Weibe nicht sucht, von einem *ἀνήρ* aber verlangt. Worauf aber zielt die rhetorische Gewandtheit der

Philosophin Melanippe? Es ist mir kein Zweifel, dass dieses Beispiel auf das obige δεινή hinweist und dass dieses hier gar nicht bedeutet „schreckenerregend“ oder „gewaltthätig“, sondern „tüchtig im Reden“, „beredt.“ Nun ist es zwar eine ausgemachte Thatsache, dass es den Weibern an Redegewandtheit insgemein durchaus nicht zu fehlen pflegt, aber der Philosoph meint hier wohl diejenige δεινότης, welche im Stande ist, vor Männern einen gelehrten Vortrag, mit allen Künsten und Kniffen der Rhetorik und Sophistik, mit Schlüssen und Trugschlüssen, Thesen und Antithesen zu prästiren. Und das ist allerdings einem Weibe, zum mindesten nach altgriechischen Begriffen, unangemessen. Ob ein moderner Aristoteles bei dem emancipirteren Theile der heutigen Damenwelt damit durchkäme, wollen wir nicht untersuchen.

Doch genug über die Charaktere. Zur Genüge geht aus dem Angeführten hervor, welch hohen Werth unser Theoretiker auf eine gediegene Charakteristik legt. Er betont dies sogar später noch einmal, nämlich im 24. Capitel, wo er sagt, der Dichter führe keine Person, sei es Mann oder Weib oder was es wolle, ein ohne einen bestimmten Charakter (εἰςάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος καὶ οὐδέν' ἀήθη, ἀλλ' ἔχοντα ἦθος).

Streng hält er übrigens fest an der Forderung, dass der Chor, auch ein ἦθος der Tragödie, Mitspieler und ein Theil des Ganzen sei (Cap. 18), weshalb er die in neuerer Zeit immer mehr einreissende Unsitte tadelt, die Chorgesänge ganz aus dem Zusammenhange des Dramas herauszuheben, ja geradezu eingelegte (ἐμβόλιμα) Lieder zu singen, welche ebenso gut in jedes andere Stück passen würden. Das sei ebenso schlimm, meint er, als wollte man einzelne Stellen oder gar ganze Acte aus einer Tragödie in die andere übertragen.

Es erübrigt nunmehr nur noch ein Wort über die

Bedeutung zu sagen, welche Aristoteles der Aufführung der Tragödie auf der Bühne zuweist. Wie wir bereits oben bemerkt haben, begreift er unter dem Worte ὄψις die gesammte scenische Darstellung, also nicht nur die Decoration und das Maschinenwesen, sondern auch die schauspielerische Thätigkeit der Hypokriten, den Gesang und Tanz der Choreuten zugleich mit ein. Man würde aber irren, wenn man aus der principiellen Aufstellung des zweiten Capitels, wornach das Drama seinen Namen eben darnach führt, dass es eine Handlung nachahmt, folgern wollte, dass diese Handlung nach Aristoteles eben auch nur in wirklicher Darstellung auf der Bühne anzunehmen sei. Vielmehr schreibt die „Poetik" der blossen Aufnahme der Tragödie vermittelst der Lectüre nicht allein volle Berechtigung, sondern sogar unter Umständen eine grössere künstlerische Wirkung zu, indem die Phantasie des Lesenden sich den Vorgang recht wohl geistig vergegenwärtigen und das Dichtwerk losgelöst von dem sinnlichen aber auch zerstreuenden Reiz, der im Theater dem Auge geboten werde, in um so reinerer Weise geniessen könne. Die scenische Darstellung, wird am Schlusse des 6. Capitels bemerkt, ist zwar reizvoll (ψυχαγωγικόν), aber höchst unkünstlerisch (ἀτεχνότατον) und hat mit der Dichtkunst nicht das Mindeste zu thun (ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς). Denn ohne Zweifel thue die Tragödie ihre Schuldigkeit auch ohne Aufführung und Schauspieler, wie denn die Herstellung der Scenerie (ἀπεργασία τῶν ὄψεων) mehr der Kunst des inscenirenden Regisseurs (τοῦ σκευοποιοῦ) als der des Dichters anheimfalle. Daher müsse der letztere sein Augenmerk einzig auf das Sachliche seiner Dichtung richten, ohne sich durch Rücksichten auf die Aufführung irgendwie bestimmen zu lassen oder gar seinen Erfolg von derselben abhängig zu machen. So sei es ein grosser Fehler, wenn die Dichter den Gang der Handlung nicht ausschliesslich nach den Gesetzen

der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit disponirten, ein Fehler, in welchen die schlechten Dichter vermöge ihrer Unfähigkeit an sich (δι' αὐτούς) verfielen, der aber auch bei guten Tragikern vorkomme, wenn diese ihren Darstellern dankbare Rollen, d. h. hinreichend umfängliche und ergiebige, zu schaffen bedacht seien. (Denn ich sehe nicht ein, weshalb man das überlieferte διὰ τοὺς ὑποκριτάς anzuzweifeln braucht.) Sie dehnen nämlich, um mit ihren Concurrenzstücken den Preis zu erzielen, die Handlung über Gebühr aus und sehen sich infolgedessen oft genöthigt, den natürlichen Verlauf der Ereignisse (τὸ ἐφεξῆς) zu verzerren (διαστρέφειν).

So Capitel 7, im Anfange des 14. wird gezeigt, dass der tragische Eindruck recht wohl auch ohne Aufführung (καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν) erzielt werden könne, da man ja z. B. beim blossen Anhören der Oedipushandlung schon Schauder empfinde. Diese Wirkung durch die leibhaftige Darstellung zu erzielen sei unkünstlerischer und erfordere die Unterstützung durch äussere Mittel (χορηγίας δεόμενον). Wer nun aber gar vollends die theatralischen Effecte dazu verwende, um nicht sowohl das Furchtbare, als vielmehr das Abenteuerliche (τερατῶδες) zur Darstellung zu bringen, der habe mit der Kunst nichts mehr gemein. Denn nicht jegliche Art von Vergnügen dürfe man von der Tragödie verlangen, sondern nur das ihr eigenthümliche.

Des Dichters Werk durch Mimik und Vortrag zu seiner vollen Geltung zu bringen ist natürlich, sobald ein Stück zur Aufführung gelangt, ausschliesslich Sache des Schauspielers. Derselbe hat sich also auf ein gewissenhaftes Studium der angemessenen Sprechweise zu legen und falls dann noch Verstösse vorkommen, so trifft die Schuld nicht den Dichter, sondern den Schauspieler und seinen Lehrmeister (Cap. 19). Ganz verwerflich aber ist es, wenn die Acteurs die Gesticulation übertreiben, ein

Vorwurf, der wieder nur diese, nicht die Dichter trifft. Wie man denn alsdann die Schauspieler mit Recht verspottet und z. B. den Kallippides einen Affen nennt. Gewiss ist nicht jede Gesticulation zu verwerfen, sie muss sich nur in den gehörigen Schranken halten. Aber als ob das Publikum ohne das Zuthun des Mimen rein gar nichts begriffe, befinden sich die Darsteller oft in einer ewigen Bewegung, gerade wie sich gewisse Flötenspieler förmlich wälzen, wenn sie den Discuswurf darstellen oder den Chorführer am Kleide zerren, wenn sie die Skylla blasen. Man darf eben das Theaterpublikum nicht, wie es leider geschieht, für so ungebildet halten, dass man ihm Alles auf so plumpe Art glaubt zu Gemüthe führen zu müssen (Cap. 26). An allen solchen Uebelständen, fügt Aristoteles hinzu, tragen die Schuld allein die Schauspieler.

Nach allen diesen Aeusserungen möchte es den Anschein gewinnen, als wenn Aristoteles von der Schauspielkunst eine recht geringe Meinung habe und im Grunde dem Vorlesen oder Selbstlesen der Dramen den Vorzug gebe. So schlimm ist es indessen damit nicht. Erstens nämlich dürfen wir nicht vergessen, dass er der ὄψις gleich bei der ersten Erwähnung, im 6. Capitel, zwar den untersten Rang anweist, ihr aber doch ihr Recht widerfahren lässt, indem er von dem Schmucke der scenischen Darstellung (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) spricht. Auch nennt er dieselbe reizvoll und sagt nirgends, dass sie am besten ganz wegbliebe. Eingehender über sie zu handeln, liegt ebenso wie die Besprechung des musikalischen Theiles seinem Thema fern, wie er andrerseits diesem letztren gemäss das Recht der Dichtkunst an sich zu wahren verpflichtet ist. Am Schlusse seiner Abhandlung aber kommt er auf die darstellende Kunst ausdrücklich zurück und zollt der Unterstützung der Dichtung durch theatralische Mittel die gebührende Anerkennung, indem er gerade auch in der Fähigkeit, durch

sinnfällige Deutlichkeit einen vollständigeren Eindruck auf die Zuhörer hervorzubringen, einen wesentlichen Vorzug der dramatischen Kunst vor der epischen constatirt.

Soviel von dem rein Technischen der aristotelischen „Poetik". Alles, was sich auf das innere Wesen der tragischen Gesetze bezieht, gelangt besser im Zusammenhang mit dem Verhältniss unseres Philosophen zu den voraufgegangenen Tragikern zur Besprechung.

Achtes Capitel.

Aristoteles und die griechischen Tragiker.

Wenn Aristoteles im 4. Capitel seiner Poetik sagt: *τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρ' ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὐ αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος*, so kann die Form, in welcher diese Frage berührt und zugleich an andere Stelle verwiesen wird, leicht zu der Annahme bewegen, dem Schreiber jener Zeilen scheine die Entwickelung der Tragödie einen allseitigen Abschluss zur Zeit noch nicht erlangt zu haben, und es gehöre der davon handelnde Abschnitt seines Buches vielleicht unter die uns verloren gegangenen. Freilich mangelt es für das Letztere an jedem positiven Anhalt, und hinsichtlich des Ersteren lassen es andere Stellen der Poetik mindestens zweifelhaft erscheinen, dass Aristoteles die Vollreife der Entwickelung des Dramas als noch in der Zukunft liegend betrachte (vgl. Ueberweg, a. a. O. Anm. 108). So sagt derselbe wenige Zeilen nach der oben citirten Stelle: *πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.* Nun könnte man das *ἐπαύσατο* allerdings auf einen nur vorläufigen Stillstand beziehen, welcher eintreten musste, nachdem sich die tragische Kunst aus dem Dithyrambus

selbstständig herausgearbeitet hatte, ihre eigenartigen und wesentlichen Bestandtheile im Grossen und Ganzen entwickelt waren, und darum übersetzt auch z. B. Schmidt: „Sie hat die lange Reihe ihrer Umwandlungen einstweilen abgeschlossen, nunmehr sie ihre naturgemässe Gestaltung gewonnen hat.“ Das schlösse also nicht aus, dass Aristoteles eine Weiterentwickelung ihrer Formen für recht wohl denkbar hielte. Allein auch in den Abschnitten seines Werkes, welche über die einzelnen Theile (*μέρη*) sowie über die Arten (*εἴδη*) der Tragödie handeln, findet sich keine Andeutung einer solchen Annahme, und auch was die dichterische Production anlangt, erklärt er am Schlusse des 18. Capitels, dass es in Hinsicht auf jeden Bestandtheil der Tragödie, d. h. in Bezug auf die Behandlung des *μῦθος*, der Theile desselben, der Charaktere u. s. w. gute Dichter gebe.

Doch ganz abgesehen davon, ob er die Eingangs erwähnte Frage bejahend oder verneinend beantwortet haben würde, ergibt sich schon daraus, dass er sie überhaupt aufgeworfen, also für diputabel erklärt hat, ein für seine ganze Auffassung der ihm vorliegenden dramatischen Literatur charakteristischer Beleg. So hoch er nämlich die älteren Tragiker und vor allen den Sophokles stellt, und so viel er an den jüngeren auszusetzen findet, der Gedanke, dass von jenen Koryphäen der Tragödie unbedingt und in jeder Beziehung Mustergültiges geleistet worden sei, liegt ihm offenbar fern und nicht minder der, dass sich die Dramaturgie seiner Zeit in einem Zustande unleugbaren, unaufhaltsamen Verfalls befinde. Schliesst doch das letztgenannte Capitel mit den charakteristischen Worten: ***νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τῷ ἰδίῳ ἀγαθῷ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.*** Das ist eine Forderung, bemerkt dazu Ueberweg, die Aristoteles mit Recht unbillig findet. Nun frage ich: Was würde man wohl von einem

modernen Aesthetiker sagen, der da schriebe: „Heutigen Tages chikanirt man die Dramatiker förmlich, indem man unbilligerweise von ihnen verlangt, dass sie alle besonderen Vorzüge eines Lessing, Göthe und Schiller in ihrer Person überbieten?“ — Nein, dass unsere heutigen Tragiker auch nur einem jener Classiker nahe kämen, wagt wohl Keiner zu behaupten. Und im Wesentlichen stand es genau so mit dem Verhältniss der Zeitgenossen des Aristoteles zu einem Aeschylos und Sophokles. Man kann einwenden, dass wir dies bei dem Mangel an erhaltenen Stücken aus späterer Zeit nicht behaupten dürfen. Es ist wahr, wir haben keine directen Beweise in Händen. Aber sollte wirklich Jemand im Ernste annehmen, dass es einen zweiten Aeschylos, einen zweiten Sophokles gegeben, ja dass die Leistungen der Theodektes, der Agathon und wie sie heissen, denen der Classiker auch nur nahe gekommen seien? Dann ist es freilich ein doppelt bitterer Verlust, wenn uns von ihnen fast nichts als die Namen, ein paar Tragödientitel und die dürftigsten Fragmente erhalten blieben, aber unbegreiflich, das muss ich gestehen, erscheint es dann um so mehr, dass jene Namen „Aeschylos“, „Sophokles“ allezeit in so hellem Glanze geleuchtet haben, dass jene Tragödien sich immer jung erhielten, dass sie auch da immer den Vorrang behaupteten, wo die Literatur der Epigonen noch voll erhalten war, und dass die an Fehlern reiche Kunst des Euripides sich einer immer grösseren Beliebtheit erfreuen konnte. Alle anderen Dichtergestirne erbleichten, und das wäre nur ein grausamer Zufall? Nein, ich wage zu behaupten, jene Späteren sind und bleiben Epigonen, gegenüber denen selbst Euripides noch eine hervorragende Stelle einnimmt. Manches Brauchbare, manches Gute mag verloren gegangen sein, nicht minder als von den Classikern. Aber wir haben bereits früher gesehen, wie es mit den späteren Erzeugnissen der tragischen Kunst gestanden

haben muss. Das Technische, durch zahlreiche gute Vorbilder bis in's Einzelne durchgebildet, die Sprache zu grösster Ausdrucksfähigkeit entwickelt, eine erfahrungsreiche Bühnenpraxis, das Alles ermöglichte es einem auch weniger dichterisch befähigten Kopfe, Schätzenswerthes und Wirksames zu schaffen, aber im Ganzen blieb die Production vermöge des eng gezogenen Kreises in Stoff und Behandlung wesentlich auf der Stufe der Nachahmung und der Variation. Grosses, Bahnbrechendes konnte nicht auftreten, wäre es der Fall gewesen, so hätten wir auch sicher Kunde davon; vielmehr bewegte sich die tragische Kunst, wo nicht auf dem Wege der Verirrung, auf dem der Stagnation. Ist es bei uns anders? Auch heute kann ein Stück, das grobe Verstösse gegen unsre reichentwickelte Technik enthält, gar nicht aufkommen, an Charakteristik, Aufbau der Handlung, Diction werden gewisse hohe Ansprüche gemacht, es hat viele und nicht immer ungeschickte Nachfolger unsrer Classiker gegeben, wir haben seit Schiller's Tode eine stattliche Reihe guter Bühnenstücke erhalten: nennen wir auch nur eines davon classisch? Steht darum die classische Zeit nicht immer in unerreichter Höhe? Also hier wie dort.

Und Aristoteles? Er, der sein ganzes theoretisches Lehrgebäude auf eine schier unerschöpfliche Fülle vorliegender Beispiele gegründet, der bei jeder Gelegenheit solche heranzieht, wohl bevorzugt er in unverkennbarem Masse die ältere, classische Literatur, doch, wie ihm auch ein Sophokles keineswegs unfehlbar dasteht, so weiss er, gesetzt selbst, dass er ihn für den besten bisher dagewesenen Tragiker hält, von einer unübertroffenen classischen Periode im fünften Jahrhundert, die etwa mit dem peloponnesischen Kriege geendet, nichts, von einem traurigen Rückschritt der dramatischen Kunst seiner Zeit nichts, gar nichts. Er sagt: „Ob die Tragödie nun hinsichtlich ihrer Formen bereits völlig Befriedigendes geleistet hat

oder nicht, ist eine andre Frage“, und: „Man chikanirt heutzutage die Dramatiker, indem man, nachdem auf dem Gebiete der Tragik nach jeder Seite hin gute Dichter erstanden sind, jedem Einzelnen jetzt zumuthet, dass er die eigenartigen Vorzüge eines jeden derselben noch überbiete.“ Fürwahr, das ist etwas mehr als eine „unbillige Forderung“, ich möchte es vielmehr eine vollständige Verkennung des wahren Verhältnisses nennen, deren sich Aristoteles mitschuldig macht, indem er jenes Ansinnen der zeitgenössischen Kritik nur als ein unbilliges, weil übertriebenes bezeichnet, anstatt es durch den Hinweis auf die Ueberlegenheit der älteren Dichter als sinnlos und lächerlich zurückzuweisen. Er steht, wie wir später noch besser erkennen werden, viel zu sehr auf dem Boden seiner Zeit, um diesen weiten Gesichtskreis zu besitzen, und theilt in dieser Beziehung durchaus eine gewisse Einseitigkeit aller seiner Landsleute, welche in der Kritik der älteren Dichter erst ganz und voll zu Tage treten wird.

Diesen hochwichtigen Standpunkt unseres Philosophen galt es nämlich im Allgemeinen zu fixiren, um nun auf Grund desselben das Verhältniss des Aristoteles zu den einzelnen Tragikern entwickeln zu können. Wir beugen dadurch von vornherein einem Vorurtheile vor, nach welchem man so gern geneigt ist, das Urtheil des Stagiriten über die Tragiker seiner Nation als ein durchaus objectives anzusehen, und wir gewinnen ein leichteres Verständniss für gewisse Besonderheiten seiner ästhetischen Kritik, welche dem in jenem Vorurtheile Befangenen manch schweres Räthsel aufzugeben geeignet sind.

Was fiele demjenigen, welcher die Gesammtheit der in der Poetik citirten Dichter und Dichterwerke überblickt, wohl greller in die Augen, als die geringe Beachtung, welche dort dem grossen Aeschylos zu Theil

wird? Mit Namen genannt wird dieser überhaupt nur an drei Stellen, nämlich im vierten, achtzehnten und zweiundzwanzigsten Capitel, während ebenfalls bei nicht mehr als drei Gelegenheiten durch Anführung äschylischer Tragödien ohne Beifügung des Verfassers auf ihn hingewiesen wird. Welch zurücksetzende Heranziehung des genialen Künstlers im Vergleich zu seinen jüngeren Rivalen Sophokles und Euripides, deren jeder nicht weniger denn zwanzigmal Erwähnung findet! Und doch stellt sich das Verhältniss noch ungünstiger, wenn wir berücksichtigen, in welchem Sinne des Aeschylos an jenen Stellen gedacht wird. Im vierten Capitel werden die Neuerungen aufgezählt, welche er auf dramaturgischem Gebiete eingeführt, nämlich dass er den zweiten Schauspieler geschaffen, die Bedeutung des Chores eingeschränkt und dem Dialog die Hauptrolle zugewiesen habe. Da Aristoteles an jenem Orte den Ursprung und Entwickelungsgang der Tragödie behandelt, so war die Erwähnung der Verdienste des Aeschylos unabweislich geboten, dieselbe geschieht ohne alles weitere Lob in jener schlichten, sachlichen Weise, wie sie der Theoretiker überhaupt einzuhalten liebt, und aus der man diesem also auch hier nicht den Vorwurf mangelnder Anerkennung insinuiren darf. Immerhin muss constatirt werden, dass jener bedeutsame Fortschritt, der, weit wesentlicher als die Vervollkommnungen des Dramas durch Sophokles, recht eigentlich erst die Schöpfung der Tragödie einschliesst, mit keinem Worte als ein Verdienst bezeichnet wird.

Im 16. Capitel wird als Beispiel der vierten Art der Anagnorisis die Erkennung Orest's durch die Schwester in den Choephoren vermittelst einer Schlussfolgerung angeführt, sie hat den Vorzug vor drei anderen, auf mehr äusserliche Hülfsmittel gegründeten Arten der Erkennung, ist aber doch nicht die beste, welche aus dem inneren Zwange der Begebenheiten selbst hervorgeht, wie im

sophokleischen Oedipus und in der euripideischen Iphigeneia, denn bei ihr allein geht es ohne Kunstgriffe und äussere Zeichen ab.

Sodann geschieht im 18. Capitel der Niobedichtung des Aeschylos Erwähnung. Aristoteles tadelt dort die Verknüpfung mehrerer Handlungen in der Tragödie nach Art der Epen und bemerkt, dass ein Dichter, der nicht mit Bestimmtheit durchfallen oder mindestens unterliegen wolle, es wenigstens machen müsse wie Euripides, der den Stoff auf mehrere Stücke vertheilt, oder Aeschylos. Was letzteren betrifft, so ist wohl die Erweiterung der Fabel zur Trilogie gemeint. Gleichviel, die Anerkennung, die hier dessen Stoffvertheilung erfährt, reducirt sich auf die Geschicklichkeit, eine dramatisch verwerfliche Einrichtung leidlich annehmbar zu machen.

Stellen wir diesen Bezugnahmen, die doch nur ein bedingtes Lob enthalten, diejenigen gegenüber, welche einen unbedingten Tadel in sich schliessen, so ergibt sich eine ungleich grössere Ausbeute. Direct getadelt werden im 18. Capitel auf einmal nicht weniger als drei Stücke des Aeschylos. Es werden dort als Beispiele des *τερατῶδες*, zufolge der oben besprochenen durchaus glaubwürdigen Emendation der Stelle, angegeben *αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου*. Dass sich das mittlere Beispiel auf die Dichtung des Aeschylos beziehe, hat Niemand bezweifelt. Aber, meine ich, auch die Phorkides gehen auf das der Perseustrilogie angehörige Stück des Aeschylos (vgl. Welcker, äschyl. Trilogie S. 381 ff.), und worauf kann *ὅσα ἐν Ἅιδου* andres abzielen als auf die der homerischen Nekyia nachgebildeten *ψυχαγωγοί*, die nach Welcker (a. a. O. S. 458 ff.) zur Trilogie von Odysseus' Tode zu ziehen sind? Alle drei Stücke haben den dem *τερατῶδες* zugesprochenen Inhalt, dieses übernatürlich Miraculöse aber hat nach der Poetik mit der Tragödie gar nichts zu thun.

Im 22. Capitel ferner wird ein Vers im Philoktet des Aeschylos gegenüber einem ähnlichen im gleichnamigen Stücke des Euripides scharf gerügt, und zwar wegen eines trivial vulgären Ausdruckes, welchen Euripides durch einen metaphorischen gut ersetze. Welcker nimmt hier (a. a. O. S. 529) das absprechende Urtheil umgekehrt als gegen den jüngeren Dichter gerichtet, jedoch ganz unzweifelhaft mit Unrecht, wie der Zusammenhang auf das Evidenteste beweist.

Capitel 23 verwirft die dramatische Verknüpfung historischer Stoffe, welche nur äusserlich durch die Zeit zusammenfallen, aber eben darum keine einheitliche Handlung, sondern Ereignisse darstellen, deren Beziehung zu einander eine rein zufällige sei. Und das Beispiel hierzu? Die Schlachten bei Salamis und am Himera, welche nicht im Entferntesten dasselbe Ziel verfolgten (*οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος*). Ist das letztere Urtheil des Aristoteles nicht schon Beweis genug für seinen Mangel an Verständniss für den tiefen nationalen wie poetischen, von Welcker so trefflich nachgewiesenen Zusammenhang der äschylischen Persertrilogie?

Endlich findet es die Poetik im 24. Capitel, wie wir bereits oben gesehen, immerhin noch besser, Unmögliches in einer wahrscheinlichen Weise darzustellen, als an sich Mögliches, das aber unglaublich ist.

Der letzteren Kategorie gehört unter anderem der von Telephos (in den Mysern) von Tegea bis nach Mysien stumm zurückgelegte Weg an. Nun gibt es zwar ein Stück „die Myser“ sowohl von Aeschylos als von Sophokles, und der Name des Verfassers ist nicht beigefügt, allein nach Welcker's einleuchtender Darstellung (a. a. O. S. 562 und griech. Trag. 1, S. 414 f.) kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass sich dieser Tadel auf den äschylischen Telephos bezieht.

Demnach hätten wir an vier Stellen der Poetik nicht

weniger als sechs verurtheilende Vota des Aristoteles gegen Aeschylos. Doch damit sind wir noch nicht am Ende. Wohl lässt sich eine directe Beziehung auf den genannten Dichter, wie Eingangs dieser Untersuchung gesagt wurde, nur sechsmal nachweisen, sodass schon die letztangeführte Stelle auf einer, wennschon ziemlich unanfechtbaren Annahme beruht, allein es finden sich weitere Punkte, die das Urtheil des Verfassers der Poetik über den Vater der Tragödie noch tiefer begründen. Freilich nennt Jener keinen Namen. Aber das finde ich gerade sehr significant. Denn warum sollen wir nicht gern glauben, dass er dem berühmten Manne alles Recht und alle Ehre angedeihen lassen will? Er ehrt ihn sicher als einen seiner Zeit verdienten Dichter. Aber derselbe ist ihm antiquirt. Man hat inzwischen die Gesetze des dramatischen Schaffens besser erkannt, eine richtigere und würdigere Tragik ist aus jenen früheren Keimen erwachsen. Man kann daher und muss den Aeschylos achten und ehren, aber seine Dichtungsweise ist ein überwundener Standpunkt, seine Tragödien haben nur mehr historischen Werth, auszusetzen ist daran Vieles. Mit einem Worte, Aeschylos steht dem Aristoteles ferner als uns. Jene ehrfürchtige Scheu jedoch, die das Alte und für frühere Generationen Heilige erfordert, bestimmt den Philosophen, den alten Herrn nach Möglichkeit zu schonen, ihn lieber mit Schweigen zu übergehen als überall, wo sich Gelegenheit bietet, und daran fehlte es ihm nicht, zurechtzuweisen, und wo es wirklich die Aufgabe seiner kritischen Thätigkeit erheischt, sich mit allgemeinen Ausdrücken, wie „früher“, „bei den älteren Dichtern“ u. dergl. m. zu behelfen. Stellen von der letzteren Art gibt es nun mehrere.

Im fünften Capitel wird von dem der Tragödie angemessenen Zeitmass gehandelt. Dieselbe, heisst es, bemüht sich nach Möglichkeit, den Zeitraum eines Sonnen-

umlaufes einzuhalten oder doch nur um wenig zu überschreiten. Die Epopöe dagegen ist hinsichtlich der Zeitdauer uneingeschränkt (*ἀόριστος τῷ χρόνῳ*) und darin eben besteht ihr Unterschied. *Καίτοι*, wird fortgefahren, *τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.* Da haben wir es, *τὸ πρῶτον*, und das heisst nichts anderes als Aeschylos. Denn Welcker (Aesch. Tril. S. 533) hat ganz Recht, wenn er sagt, dass Aristoteles auf die Tragödien des Thespis, Chörilos, Phrynichos mit Ausschluss des Aeschylos schwerlich Rücksicht genommen haben würde. Man kann mehr sagen, nämlich dass, wenn ihm schon Aeschylos so antiquirt war, es die übrigen genannten Dichter, welche er in der ganzen Poetik gar nicht erwähnt, ihm noch viel mehr sein mussten, und dass er hier ganz speciell auf die äschylische Trilogie hindeutet. Was vor diese fällt, hat ihm gar nicht den vollen Werth der Tragödie. Unter allen Umständen aber ist ihm Aeschylos der Vertreter und Hauptparticipient jenes *πρῶτον*. Daher trifft ihn auch zugleich mit allen „Anfängern" Cap. 6 der Vorwurf, die Handlung nicht gut aufbauen zu können: *οἱ ἐπιχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίσθασθαι οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.*

Ebenso verhält es sich mit der Auswahl der Sujets, von welcher das 13. Capitel handelt: Es müssen hervorragende Männer sein, die man zu Helden der Tragödie wählt, an denen sich der einfache Schicksalswechsel aus Glück in Unglück vollzieht, und zwar nicht infolge einer sittlichen Schlechtigkeit ihrerseits, sondern infolge einer grossen Schuld. Ja sie müssen eher besser sein als schlechter, wie wir beschrieben. *Πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀνηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται.* Es liegt etwas Geringschätziges in dem *τυχόντας* und in dem

ἀνηρίθμουν, so etwas von „schlechtem Geschmack“ und „Kritiklosigkeit“ und „handwerksmässigem Durchnehmen“. Neuerdings beschränkt man sich auf wenige aber gut geeignete Stoffe, das gibt die „schönsten Tragödien“. Und wer steckt wiederum in jenem *πρῶτον*, da man noch nicht so schön zu dichten verstand? Immer wieder Aeschylos. Denn zu dem *νῦν* wird man ihn doch wohl nicht rechnen. Merkwürdig, zu dem Sophokles, dem Euripides steht Aristoteles in viel lebendigerer Correlation, obschon sie doch auch nicht dem *νῦν* angehören. Zu dem *πρῶτον* zählt er sie sicher nicht, sie stehen am Eingangsthor zu der neueren Dichtart, Euripides ist hier sogar der tragischste aller Dichter.

Endlich müssen wir hier noch einmal der obengenannten Stelle des 18. Capitels Erwähnung thun, wo dem Aeschylos ganz deutlich schuldgegeben wird, dass seine Tragödiendichtungen *ἐποποιικὸν σύστημα* seien, wenngleich er die grossen Nachtheile solchen Verfahrens, das *πολύμυθον*, zu vermeiden wisse. Im Princip bleibt dasselbe immerhin verwerflich, ist der Sinn der Worte.

Drückt sich an all den angezogenen Stellen der Poetik ein positiver oder wenigstens relativer Tadel aus, so erübrigt uns jetzt noch dessen zu gedenken, was als ein Urtheil des Aristoteles aus dessen beredtem Schweigen zu entnehmen ist. Hierauf hat grösstentheils schon Welcker (a. a. O. S. 529) hingewiesen. „Indem Euripides (Cap. 18) getadelt wird, dass der Chor bei ihm nicht in die Handlung eingreife, ist Sophokles entgegengestellt, Aeschylos übergangen.“ Warum, fragen wir erstaunt, wird nicht wenigstens gesagt, welche unrichtige Behandlung die äschylischen Chöre erfahren haben? Die sophokleischen sind die besten, denn „so müssen sie behandelt werden“, es ist mindestens rücksichtsvoll, von dem älteren Dichter zu schweigen. Genau so stehen sich im 25. Capitel Sophokles und Euripides, jener als idealer,

dieser als realer dichtend, gegenüber. Und wie dichtet denn Aeschylos? Wir fragen es vergebens. Der „Oedipus“ des Sophokles, die „Iphigeneia“ des Euripides werden wiederholt genannt ohne Nennung der Autoren. Natürlich ist es der sophokleische „Oedipus“, — wer könnte zweifeln, wenn Aristoteles auch nur Oedipus sagt, — und die euripideische „Iphigeneia auf Tauris“. Aber hat nicht Aeschylos auch einen „Oedipus“, auch eine „Iphigeneia“ gedichtet? Thut nichts, der Leser versteht schon recht. Und treffend berührt Welcker den Hauptpunkt. „Das,“ sagt er, „was uns am Aeschylos als das Bewunderungswürdigste erscheint, die glückliche Erfindsamkeit und das Erhabene wird gar nicht erwähnt, als ob der Verfasser, auf das Fachwerk seiner sechs Theile der Tragödie gerichtet, das Ganze und den Geist nicht in's Auge fasste.“

Eine solche Geringschätzung, denke ich, erklärt sich nicht aus dem theoretischen Schematismus der Poetik allein, auch nicht aus den epischen Anklängen und der alterthümlichen Sprache genügend, es müssen da noch tiefere Gründe vorliegen, und diese wollen wir jetzt aufsuchen.

Allerdings mag auch der schwere, prächtige, zuweilen beladene Styl (ὄγκος) des Aeschylos auf das Urtheil mit eingewirkt haben, ja wir gehen vielleicht nicht irre, wenn wir die Aeusserung (Ende des 24. Capitels) hierher beziehen, dass, während für die weder charakterzeichnenden, noch gedankenreichen, „müssigen“ Partien des Dialogs, auf den Ausdruck eine besondere Sorgfalt verwendet werden müsse, umgekehrt auch wieder eine allzu prächtige Diction Charaktere und Gedanken verdunkeln (*ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας*). Sodann kommt der Umstand mit in Frage, dass der Aufbau der Handlung schlicht und mitunter gar zu einfach, die dramatische Fortbewe-

gung oft schwerfällig erscheint, der Gang ein mehr epischer, das lyrische Element dazwischen noch immer sehr hervortretend ist; alles Punkte, die nicht den Beifall des Aristoteles finden konnten, welchem die *πεπλεγμένη τραγῳδία* die liebste, eine stark belebte Action das Wünschenswertheste war. Allein weit mehr als alles dies fällt die Eigenartigkeit des Aeschylos überhaupt, seine Conception, seine Composition in's Gewicht.

Aeschylos kann, wie wir oben bereits gesehen haben, wesentlich nur aus seiner Trilogie verstanden werden. Nun gehört es aber gerade zu den auffälligsten Erscheinungen der Poetik, dass diese weder der Trilogie noch der Tetralogie Erwähnung thut. Es gewinnt durchaus den Anschein, dass Aristoteles diese Ausdrücke absichtlich vermeidet, und der Grund kann nicht zweifelhaft sein. Er gesteht dieser älteren Compositionsform einfach keine Existenzberechtigung mehr zu. Seine Ansichten in dieser Richtung sind namentlich im 16., 18. und 24. Capitel niedergelegt und bereits erörtert. Die Tragödie beschränkt sich nach seiner Doctrin naturgemäss auf eine Handlung, eben im Gegensatze zum Epos, weshalb sich aus diesem stets eine ganze Anzahl Tragödien machen lassen. Tragischer Handlungen mehrere aneinanderzureihen, wie es „früher" Gewohnheit war, ist epenhaft und deshalb undramatisch. Eine gewisse Grösse muss die Handlung haben, allein sie muss übersichtlich und einheitlich bleiben, dergestalt dass sich alle ihre Theile um einen einzigen Mittelpunkt drehen. Deshalb ist die Tragödie neuerdings auch bemüht, innerhalb eines Sonnenumlaufs oder nur wenig mehr Zeit abzuschliessen. Mit solchen Gesetzen verträgt sich nun freilich keine Oedipodie oder Orestie, geschweige denn Promethie. Dass ein innerer Zusammenhang auch bei zeitlich weit getrennten und in ihren nächsten Tendenzen (*τέλος*) auseinandergehenden Handlungen bestehen, ja dass dieser Zusammenhang ein um

Vieles höherer und poetischerer sein könne, davon weiss Aristoteles nichts, nichts ahnt er von der kühnen Gedankenassociation, aus welcher die Persertrilogie hervorging, nichts von der tief sittlichen Idee, welcher die Orestie Ausdruck verleiht. Denn der kühne dichterische Schwung eines Aeschylos ist ihm rein unverständlich. Ihm sind jene langen Dichtungen uneinheitliche Aneinanderreihungen theils nur lose zusammenhängender, theils gar fremdartiger Stoffe.

Und wie die dichterische Grundidee, so ist ihm auch der sittliche Boden, auf dem jene Kunstwerke erwuchsen, durchaus unverständlich. Nachdem einmal der Glaube an den wunderbaren Zusammenhang der menschlichen Dinge mit göttlicher Macht und Vergeltung, an jenes titanische Ringen gewaltiger Geschlechter um die Herrschaft der Welt und die vernichtenden Strafgerichte der Hüter der Weltordnung geschwunden war, da suchte man durch eine spannende und interessirende Begebenheit, durch überraschenden Wechsel der Lebensschicksale, durch das den Schein der Absichtlichkeit weckende Spiel des Zufalls sich zu entschädigen. Durch die Mythen des Aeschylos waltete, wie sich Welcker ausdrückt, geheim und in leiser Bedeutsamkeit eine Vorsehung, nur dem gläubigen Sinne leicht vernehmlich, welchen sie in seinen Voraussetzungen über die wunderbaren Wege und Bräuche der Götter erfreulich bestärkte. Wer diese göttliche Einheit in den Dingen nicht mehr erblickte, für den schwand der poetische Zusammenhang, für ihn fielen nothwendig die Trilogien des Aeschylos auseinander; alle Beziehungen mussten ihm zweifelhafter, alle Bande lockerer, das Ganze als solches gleichgültig werden.

Wir werden auf den religiös-sittlichen Standpunkt des Aristoteles später noch eingehender zu sprechen kommen, allein das hier Gesagte genügt bereits zu dem Beweis, dass es in der Natur der Sache lag, wenn ein

Aristoteles die Kunst eines Aeschylos nicht zu würdigen verstand. Diese Verkennung aus mangelndem Verständniss entspricht bei ihm ganz und gar derjenigen der älteren Komödie und des Aristophanes. In allen den Beziehungen der Poetik auf das Wesen der Komödie spricht sich der neuere Standpunkt unverkennbar aus. Auch auf diesem Gebiete ist von der tief sittlichen Idee, mit welcher der Classiker des Lustspiels seine Stücke zu erfüllen verstand, keine Rede mehr. Wie ganz umgewandelt, sagt Welcker, ist das in den Urtheilen des Aristoteles sich verkündende Kunstgefühl, wenn man Aristophanes und seine tiefdringende, tüchtige und idealische Ansicht vergleicht. Nach den Fröschen ist die beachtenswerthe Stelle im Leben des Aeschylos, worin es von den Dramen desselben heisst, dass ihre Stoffe nicht viele Peripetien und Verwicklungen enthalten, wie bei den Jüngeren; sondern er strebe nur den Personen Ernst (*βάρος*) zu geben, indem er diesen Punkt für alterthümlich, imposant (*μεγαλοπρεπές*) und heroisch ansehe, das Gewandte, Witzige und Spruchreiche (des Euripides) der Tragödie fern halte. Und wer in der Beurtheilung eines Dichtergenius von dem Standpunkte des Aristophanes so weit abweicht, der kann auch über diesen selbst nicht günstiger und richtiger urtheilen. Es sind zwei völlig getrennte Welten, die sich hier gegenüberstehen, und es bestätigt sich schon hier, was wir oben sagten, dass Aristoteles durch einen weit grösseren Zeitraum von der Zeit äschylischen Schaffens entfernt zu sein scheint, als dies nach der Zahl der Jahre der Fall ist. Ihm aber wie durchgängig den Griechen ging die Fähigkeit ab, sich aus den Bestrebungen und Anschauungen ihrer Zeit und der Artung ihres Geschlechtes heraus zu versetzen, andere objectiv zu erfassen.

Und da wir einmal so oft den trefflichen Welcker selbst reden liessen, weil wir seine Ansichten nicht allein

theilten, sondern auch selber nicht zutreffender wiederzugeben wussten, so mag nun auch ein ausgezeichnetes Wort von ihm den Beschluss machen, welches das Verhältniss des Aristoteles der älteren Tragik gegenüber in's beste Licht setzt:

„In seinen Begriffen befangen, unter dem Einfluss einer Zeit, in welcher alle Kunst aus den weiten Räumen des Idealischen herabgesunken, und das Wohlgefallen der sinnlichen Wahrheit und Täuschung für das Auge zu stark geworden war, um eine nur von der Phantasie und der Idee geschaffene, von Zeit und Raum unabhängige Einheit und Lebendigkeit noch anzuerkennen, übersieht Aristoteles das Kunstgemässe einer Zusammenstellung, welche keinem der grossen bildenden Künstler von Phidias und Polygnot bis Praxiteles leer und unbefriedigend geschienen haben würde."

Erst eine spätere Zeit lernte den Aeschylos wieder voll würdigen, er hatte Recht, seine Dichtungen der „Zeit" zu weihen.

Ein ganz andres Bild entrollt sich vor unsern Augen, wenn wir an ihnen die in der Poetik enthaltenen Urtheile über Sophokles vorüberziehen lassen. Ein entschiedener Tadel trifft diesen nur dreimal und zwar im 16. Capitel, wo zwei uns nicht erhaltene sophokleische Tragödien als Belege dienen für zwei schlechte Arten der Anagnorisis, die eine mittelst äusserlicher Kennzeichen, wie dies in der Tyro der Fall (jedenfalls geschah die Erkennung der Kinder der Tyro durch die Wanne, in welcher sie ausgesetzt waren), die andre in einer vom Dichter erfundenen gewaltsamen Weise, wie es im Tereus geschah, (insofern dort Philomele den von Tereus an ihr begangnen Frevel der Schwester Prokne mittelst der denselben darstellenden kunstvollen Weberei, *τῆς κερκίδος φωνῇ*, offenbarte), endlich im 24. Capitel, wo der Bericht des Päda-

gogen über die pythischen Spiele als eine anachronistische Ungereimtheit constatirt wird.

Von diesen drei Ausstellungen, welche sich wohlgemerkt nur auf einzelne Verstösse beziehen, wie solche auch dem besten Dichter unterlaufen können, abgesehen hören wir nur Gutes über Sophokles. Zunächst an drei weiteren Stellen wird er in Dingen, die an sich der aristotelischen Theorie zuwiderlaufen, entschuldigt. Solches geschieht im 14. Capitel. Eine That zu intendiren, ohne sie zur Ausführung zu bringen, ist an sich empörend und untragisch, weil ihm das Moment des Pathos fehlt. Darum findet sich dergleichen bei keinem Dichter, es sei denn äusserst selten. So will in der Antigone Haemon den Kreon tödten, unterlässt es aber. Es ist durchaus nicht anzunehmen, dass Aristoteles das Verhalten des Haemon *μιαρόν* und *οὐ τραγικόν* findet. Er meint offenbar, es kommt sehr selten vor, dass ein Dichter so etwas in angemessener Weise darstellt, die Verhältnisse rechtfertigen es in diesem Falle. Das ist auch die Ansicht z. B. Ueberweg's (Anm. 62).

Sodann liegt in der Oedipusfabel etwas Unlogisches (*ἄλογον*), welches darin besteht, dass der Held nicht weiss, wie sein Vorgänger Laios umgekommen ist. Das ist eine Schwierigkeit, welche der Dichter nur dadurch umgeht, dass er diesen widersinnigen Bestandtheil nicht in die Handlung des Stückes selbst, sondern ausserhalb derselben (*ἔξω τοῦ μυθεύματος*) verlegt. Darauf wird sowohl im 15. als im 24. Capitel hingewiesen, und dies beweist, dass es dem Theoretiker sehr angelegen war, seinen Dichter zu rechtfertigen. Es verhält sich damit ganz anders, als mit dem Botenbericht in der Elektra und der unnatürlichen Stummheit des Telephos in den Mysern, wovon unmittelbar darnach die Rede ist. Hier konnte der Dichter recht wohl die Sinnlosigkeit und Unglaubwürdigkeit vermeiden. Dort lag das Unlogische in der

Fabel selbst, die damit stand und fiel, und einen so prächtigen Stoff darum ganz aufzugeben, wäre schreiendes Unrecht gewesen. Deshalb erntet der Dichter eher noch Lob, dass er es auf ein mehr neutrales Gebiet ausserhalb der eigentlichen Handlung verwies und möglichst glaubhaft zu machen suchte.

Ja, was die Vorliebe des Aristoteles für den Oedipusmythus anlangt, so kann man dieselbe fast als eine Schwäche bezeichnen. Ein unverhältnissmässiger Theil des Lobes, das dem Dichter zu Theil wird, kommt auf Rechnung seines Oedipus Rex. Nicht weniger denn zehn Mal wird desselben gedacht, und zwar an den acht noch übrig bleibenden Stellen in höchst anerkennender Weise. Im elften Capitel wird er zweimal erwähnt, erst als Musterbeispiel für die Peripetie, dann als solches für die schönste, mit Peripetie verbundene Erkennung, im 14. heisst es, man brauche die Oedipusfabel gar nicht dargestellt zu sehen, sondern nur zu hören, um zu schaudern (*φρίττειν*), im 13., Oedipus und Thyestes seien solche *ἐπιφανεῖς ἄνδρες*, welche sich so recht zu tragischen Helden eignen, später, die schönsten Tragödien handelten gegenwärtig nur von wenigen eminent dazu geeigneten Geschlechtern, wie von Alkmaeon, Oedipus, Orestes u. a., wiederum im 14. ist es eine erschütternde Begebenheit, wenn Jemand einen Mord unwissend vollbringt, nachher aber das verwandtschaftliche Verhältniss zu dem Gemordeten erfährt. Das 16. Capitel bringt noch einmal die schönste aller Anagnorisen, die aus dem Zusammenhange der Begebenheiten entspringt, mit dem Beispiele des Oedipus und endlich das 26. die Oedipustragödie als Beispiel gedrängter Darstellung der Tragödie gegenüber der ermüdenden Breite der doch gar zu langen Epen.

Fürwahr eine Fülle sich wiederholenden Lobes, die bei dem sonst so wortkargen Aristoteles in Erstaunen setzen muss. Und überall hat er, selbst wenn er dies

nicht ausdrücklich hinzufügt, die sophokleische Dichtung vor Augen. Sie verkörpert ihm, auch wo er im Allgemeinen vom Mythus spricht, diesen in seiner vollkommenen Gestaltung.

Ausser diesem so unverhältnissmässig bevorzugten Stücke und den vorher genannten kommen in der Poetik noch vier weitere Tragödien des Sophokles zur Erwähnung, stets im lobenden Sinne. Denn Capitel 14 nennt als Muster des Erschütternden den Telegonos im „verwundeten Odysseus", als solche für die pathetische, beziehentlich ethische Tragödie aber bringt Capitel 18 Aias und Ixion, wobei allerdings auch die gleichnamigen Dichtungen Andrer mitgetroffen werden (so existirte z. B. ein Ixion von Aeschylos, Sophokles und Euripides), und „Phthioterinnen" und „Peleus", welcher letztre denn ebenfalls auch von Euripides behandelt worden war.

Weiteres Lob bringen folgende vier Stellen. Im dritten Capitel wird Sophokles als Nachahmer edler Naturen dem Homer zur Seite gestellt, wie er als Dramatiker in eine Kategorie mit Aristophanes gehöre. Er wird demnach als hervorragendes Beispiel für die von ihm vertretene Kunst herausgehoben. Seiner Verdienste um die Bühnenkunst gedenkt das vierte Capitel. Von ganz besonderem Gewicht für die Hochschätzung dieses Dichters aber ist, weil nicht Einzelheiten, sondern die Kunst des Meisters überhaupt betreffend, Capitel 18, welches die Vorschrift enthält, die Chöre nach seinem Vorbilde zu behandeln, und das 25., in welchem Sophokles nach seinem eignen Ausspruche als Bildner idealer Gestalten (*οἵους δεῖ*) hingestellt wird.

Dieses zusammengerechnet ergibt unter zwanzig oder einundzwanzig Erwähnungen nur drei tadelnde, sodann aber drei entschuldigende und übrigens nur anerkennende und lobende. Umgekehrt ist der Fall beim Euripides. Eingehender hat über „Aristoteles als Kritiker des Euri-

pides“ C. Schwabe gehandelt in Fleckeis. Jahrb. Bd. 109 S. 97 ff. Unter gleichfalls etwa zwanzig Erwähnungen finden sich nur sieben dem Euripides zum Lobe gereichende. Die erste und wichtigste Stelle ist die des 13. Capitels, wo Euripides, *εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν* genannt wird. Wir stimmen aber der Ansicht Schwabe's vollständig bei, insofern dieses Lob nur in sehr eingeschränktem Sinne zu nehmen und darin keineswegs eine Bevorzugung des Dichters vor Sophokles zu erkennen ist. Denn abgesehen davon, dass jener die tragischste Wirkung doch nur bei guter Darstellung (*ἂν κατορθωθῶσιν*) erreicht wird, die aber bekanntlich von Aristoteles nicht zu hoch angeschlagen wird, und dass der Vergleich entschieden denjenigen jüngeren Dichtern gegenüber für Euripides günstig ausfällt, die es mit dem Ausgange ihrer Tragödien dem Publikum recht zu machen die Schwäche haben, abgesehen davon wird durch die Einschränkung *εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ*, erwiesen durch zahlreiche Verstösse gegen richtige Fabelbildung und Charakteristik, die Tragweite jenes Lobes stark beeinträchtigt. Anerkennung findet weiterhin die Anagnorisis der taurischen Iphigeneia durch ihren Bruder durch den mitzugebenden Brief im 11., 14. und 16. Capitel, nebst nochmaligem Hinweis darauf im 17., anerkannt wird im 14. als nicht ohne Reiz (*οὐκ ἀχάριστον*) die Erkennung und ihre Folgen beim „Kresphontes“, anerkannt endlich im 17. die Zerlegung des reichen Stoffes der „Zerstörung Troja's“; und der bereits erwähnte Vers aus dem „Philoktet“ bringt dem Euripides den Vorzug ein vor Aeschylos.

Dagegen überwiegt bedeutend der ausgesprochene Tadel. So ist die Erkennung des Orestes durch Iphigeneia nach Capitel 16 „gemacht“, d. h. gewaltsam und schlecht erfunden, das 15. rügt die unkünstlerische Gestaltung des Schlusses in der „Medeia“, der durch die

Maschine (ἀπὸ μηχανῆς) herbeigeführt wird, und in der Abfahrt nach Troja in der „Ilias“, womit anscheinend die „Iphigeneia in Aulis“ (vgl. Ueberweg Anm. 71) gemeint ist. Was speciell die „Medeia“ anlangt, so erntet diese noch zweimal einen Tadel, im 14. Capitel, wo ihre bewusst vollbrachte That mindestens für schlechter erklärt wird als eine unbewusst gethane, und im 25., wo das unmotivirte Auftreten des Aegeus im Stücke gerügt ist. Was aber die fehlerhafte Charakterzeichnung anbetrifft, so sind alle Belege dafür euripideischen Tragödien entnommen, nämlich dem „Orestes“, dessen unbegründet unsittlicher Menelaos Capitel 25 noch einmal strengen Tadel erfährt, ferner der „Skylla“, der „Melanippe“ und der aulischen „Iphigeneia“. Und endlich, was eben so schwer wiegt, wird Euripides in seiner Behandlung des Chores (Capitel 18) und als Darsteller realer Wirklichkeit (Capitel 25) hinter Sophokles zurückgestellt. Mit Recht folgern wir daraus, dass Aristoteles dem Dichter, welcher sich damals so grosser Beliebtheit erfreute, durchaus nicht den Ruhm des grössten Tragikers zuertheilte, am allerwenigsten auf Kosten des Sophokles.

Wir müssen nun, so sehr wir auch fürchten, die Geduld des Lesers durch lange Aufzählungen auf die Probe zu stellen, noch eine möglichst vollständige, aber kurze Uebersicht über die andren in der Poetik erwähnten Dichter folgen lassen. Die namhaften Tragiker Ion und Achaeos finden wir nicht darunter. Lobend gedenkt Aristoteles seines Schülers und Freundes Theodektes an drei Stellen, indem er im 11. und 18. Capitel dessen „Lynkeus“ nach der schönen Art der Peripetie und des dramatischen Aufbaues, Schürzung und Lösung, im 16. dessen „Tydeus“ hinsichtlich der Erkennung mittelst Schlussfolgerung citirt. Ebendort findet sich auch eine anerkennende Erwähnung der „Iphigeneia“ des Polyeidos. Lob und Tadel zu je zwei gleichen Theilen be-

kommt der vom Publikum sehr geschätzte Agathon, dessen „Anthos“ nach Capitel 9 trotz völlig freier Erfindung sehr gefällt, dessen „Achilleus“ nach Capitel 15 in rechter Weise veredelt ist, während der genannte Dichter infolge des πολύμυθον auch einmal eine entschiedene Niederlage erfuhr und wegen der von ihm eingeführten Unsitte, eingelegte Chorlieder, ἐμβόλιμα, singen zu lassen, zu tadeln ist. Des Astydamas „Alkmaeon“ gehört Capitel 14 zu derselben lobenswerthen Classe von Stoffen, wie „Odysseus traumatias“ und beziehentlich „Oedipus“, und des Dikaeogenes „Kyprier“ bieten eine bessere Art von Anagnorisis διὰ μνήμης Capitel 16.

Dementgegen richtet sich ein zweimaliger Tadel gegen Chaeremon, dessen geschmacklose Mischung von allen möglichen Metren im 1. und 24. Capitel getadelt wird, während es zweifelhaft sein kann, ob mit dem „Telegonos“ des 14. Capitels eine Tragödie dieses Dichters oder des Sophokles (s. o.) gemeint ist; sodann finden je zwei Ausstellungen statt bei der schlechten Anagnorisis des „Thyestes“ und dem durchgefallenen „Amphiaraos“ des Tragikers Karkinos (Cap. 16, bez. 17), sowie hinsichtlich der Alltagsmenschen und der niedrigen Sprache des Kleophon (Capitel 2, bez. 22). Und auch bei dem Parodiendichter Hegemon (Capitel 2) trifft der erstere, bei Sthenelos (Capitel 22) der letztere Vorwurf zu. Somit stehen acht Beispielen der Anerkennung zehn solche entschiedenen Tadels gegenüber.

Doch nun genug der Statistik, es wird endlich Zeit, aus dem Angeführten das Facit zu ziehen. Denn da wir von den übrigen in der Poetik schlechthin erwähnten Tragödien „Helle“ (Capitel 14), „Gegeneis“ (Capitel 16), „Phinidae“ (ebenda), „Odysseus pseudangelos“ (ebenda) und „Sisyphos“ (Capitel 18) weder die Verfasser zu bestimmen vermögen noch den Inhalt kennen, fallen diese selbstverständlich hier nicht in Betracht, und so dürfen

wir denn das vorhandene Material als vollständig erbracht ansehen.

Welche Ergebnisse liefert uns nun die Betrachtung desselben? Wenn das ganze theoretische Lehrgebäude der Poetik, wie dies in der Natur der Sache liegt, auf der Gesammtheit des vorgefundenen literarischen Schatzes fundamentirt ist, so müssen von vorn herein die Beispiele und Belege für die aufgestellten Regeln und Gesetze eine grössere Bedeutung in Anspruch nehmen als die, zur blossen Illustration des Gesagten zu dienen. Denn wie anders? Die tragische Kunst hatte sich als ein selbstständiger Organismus entwickelt, unbekümmert um Doctrinen, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden waren, nur dem Gefühl für das Schöne und dem ästhetischen Geschmacke folgend, der aber instinctive zu dem Richtigen und natürlich Gesetzmässigen hinstrebte. Dies war das Geheimniss der Kunst. Nichts damit zu thun hatten jene rein technischen Vorschriften und — möchte ich sagen — Handgriffe, welche nach und nach in den Sippschaften der Meister aufkamen und als practisch brauchbar fortgesetzte Anwendung fanden; von einer auf ästhetisch-philosophischer Speculation basirten Behandlung der Gesetze des Tragischen war damals keine Rede. Erst nachdem ein reichentwickeltes positives Material vorlag, griff die Philosophie auch nach diesem Gebiete herüber, um es zum Gegenstande ihrer Untersuchungen zu machen, und indem Aristoteles die tragische Kunst in den Kreis seines allumfassenden Systems hereinzog, erkannte er seine Aufgabe darin, aus dem Stoffe empirisch den innewohnenden geistigen Gehalt zu entwickeln; ihm war die griechische Tragik also etwas Gegebenes, nicht zu Schaffendes, und es galt nur, künftigen Schöpfungen die richtigen Wege und Mittel zu zeigen, auf denen und mittelst deren sie einer weiteren fruchtbaren Entwickelung fähig werden sollte. Je mehr ihm aber daran lag, jene Wege

und Mittel möglichst genau vorzuzeichnen, Irrthümern für die Zukunft vorzubeugen, einen desto strenger gegliederten, fester geschlossenen Schematismus glaubte er auf Grund des für richtig Erkannten auch schaffen zu müssen.

Nun war er selbst in der Anschauungsweise und Geschmacksbildung seiner Zeit weit mehr befangen, als sein nach völliger Objectivität strebendes Urtheil ihn ahnen liess, und es musste ihm infolgedessen das Beste, was sein Zeitalter auf dem fraglichen Gebiete hervorbrachte, einer grösseren Berücksichtigung werth erscheinen, als es thatsächlich verdiente. Nachdem sich der allgemeine Geschmack von den Erzeugnissen der älteren Tragik entfernt, hatten sich doch die Dichtungen des Sophokles vermöge der ihnen innewohnenden künstlerischen Vollendung, die des Euripides dank des modernen Inhaltes ihres Gedankenkreises und gewisser starker Effecte in der Gunst des Publikums und der Dichter erhalten oder gar immer mehr befestigt. Mit ihnen war also nicht nur zu rechnen, auf ihnen ruhte sogar im Wesentlichen die Tragik der nachfolgenden Generationen.

Aber die Dichter der zeitgenössischen Literatur hatten neben jenen nicht nur die Berechtigung epigonischer Nachahmer, sondern sie repräsentirten dem Aristoteles die zu immer grösserer Vervollkommnung fortschreitende Kunst, mussten ihm also bei Aufstellung seines Systems als eine wesentliche und gleichberechtigte Ergänzung in Frage kommen. Und wenn wir so manches tadelnde Wort über sie vernehmen, wenn selbst hin und wieder, wie z. B. bei der Behandlung der Chöre, auf eine drohende Degeneration hingedeutet wird, so halten sich im Grunde doch Lob und Tadel so ziemlich die Wage, was um so höher in Anschlag zu bringen ist, als die Natur und Aufgabe der kritisch gehaltenen Theorie einen Tadel viel öfter nahe legte als die Anerkennung. Man darf daraus

den Schluss ziehen, dass der Verfasser der Poetik mit der dramatischen Production seiner Zeit eigentlich gar nicht so unzufrieden war. Es kommt ihm im Wesentlichen nur darauf an, auf Grund der durch Sophokles und — mit Einschränkungen — durch Euripides geschaffenen naturgemässen Ausgestaltung der Kunstform (ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν) für ein Festhalten an den von jenen ererbten aller Tragik inhärirenden Regeln einzutreten, ohne deshalb eine bessernde und vervollkommnende Weiterbildung im Einzelnen (das ἱκανῶς ἔχειν αὐτό τε καθ' αὑτὸ καὶ πρὸς τὰ θέατρα) irgendwie auszuschliessen. Ja wir gehen vielleicht nicht zu weit, wenn wir bei Aristoteles den stillen Wunsch und den unausgesprochenen Gedanken voraussetzen, eben durch seine Theorie in dem letzteren Sinne fördernd einzuwirken.

Unbedingt muss ihm das grosse Verdienst zugestanden werden, durch eine lange Reihe richtiger Beobachtungen und feinfühliger Urtheile die Aesthetik der tragischen Kunst ganz wesentlich vervollkommnet zu haben, ja er steht mit vielen seiner Lehren, die er mit bewundernswerther Präcision und Sicherheit so schlicht hinstellt, uns dermassen nahe, dass wir, fast beschämt und schier unvermögend, das Richtige treffender auszudrücken, seine Worte nur einfach unterschreiben können. Aber es wäre doch eine grosse Unbedachtheit und schlösse ein bitteres Unrecht gegen die besten Tragiker der Griechen in sich, wollten wir in allen Urtheilen uns seiner Leitung so unbedingt vertrauen. Denn, um vom Aeschylos nun ganz zu schweigen, wie, wenn er auch den Sophokles, so hoch er ihn augenscheinlich stellt, in wesentlichen Punkten theils von falschem Standpunkte aus beurtheilt, theils geradezu verkennt?

Wir denken den Beweis davon zu erbringen, um alsdann zu ergründen, auf welcher Seite die höhere künstlerische Berechtigung zu suchen ist. Und dies führt

uns zunächst auf den religiös-sittlichen Standpunkt des Stagiriten.

Wir schliessen uns hierbei durchaus an die treffliche und klare Auseinandersetzung Zeller's an (Philos. d. Griechen II. Band, 2. Abth. S. 625 ff.). Die aristotelische Philosophie leidet durch und durch an jenem Dualismus, über welchen er nicht hinauszukommen vermag, und der in der unvereinbaren Verbindung des Dialektisch-Speculativen, dem Vermächtniss Platon's, und des Empirisch-Realistischen besteht. Deutlich tritt hier die Schwierigkeit zu Tage, die der griechischen Philosophie gestellt war, nachdem einmal der Gegensatz der Idee und der Erscheinung, des Geistes und der Natur so scharf und klar in's Bewusstsein getreten war, wie dies durch Platon geschehen. Von Natur aus Empiriker, sucht Aristoteles doch beständig die Verbindung der exacten Wissenschaft mit der transscendentalen Philosophie herzustellen, und er geräth durch dieses Bestreben in einen offenen Widerspruch, zumal gegenüber der Religion. Ist seine Gottheit als persönliches ausserweltliches Wesen einerseits vor jeder Vermischung mit einem allgemeinen Begriff oder einer unpersönlichen Kraft geschützt, so soll sie andrerseits, in ihrer Thätigkeit auf das reine Denken beschränkt und lediglich auf sich selbst bezogen, in den Weltlauf nicht weiter eingreifen, als dadurch, dass sie die Bewegung der äussersten Sphäre hervorruft. Die einzelnen Ereignisse lassen sich daher auf diesem Standpunkte nicht unmittelbar auf die göttliche Ursächlichkeit zurückführen (S. 629). Wohl sorgen die Götter für die Menschen, indem sie sich dessen, der vernunftgemäss lebt, annehmen, und menschliche Glückseligkeit ist ihr Geschenk, aber diese göttliche Fürsorge fällt für Aristoteles mit der Wirkung der natürlichen Ursachen zusammen. Der Mensch tritt zu der Gottheit nur durch die Vernunft in unmittelbare Berührung (S. 626).

Nun findet in der Entwickelung der menschlichen Vernunft insofern ein beständiger Kreislauf statt, als nach vollzogener höherer Ausbildung der letzteren immer wieder ein zeitweiliger Rückschlag erfolgt, und alles Wissen und alle Kunst unzähligemal entdeckt und wieder verloren gegangen sind, und insofern hat denn auch die allgemeine Meinung ihre Berechtigung, sie ist ein Merkmal der Wahrheit. Und jene mythischen Ueberlieferungen, soviel ihnen Unmögliches und Verwerfliches anhängt, sind dennoch Ueberbleibsel eines untergegangenen Wissens. Auch der Volksglaube ist aus dem wahrheitsuchenden Geiste hervorgegangen (S. 627). Allein nicht aus einer directen Offenbarung, sondern aus der Vernunft entsprang die Ueberzeugung von dem Dasein einer Gottheit. Allen weiteren Inhalt der Mythologie mit jenen Erzählungen und Lehren, welche die Eigenart und die Schwächen der menschlichen Natur auf die Götter übertragen (Anthropomorphismus), kann der Philosoph eben so wenig wie sein grosser Lehrer billigen. Nur hält er es für überflüssig, sich auf eine Widerlegung desselben einzulassen. Dergleichen ist ihm Fabelhaftes und Ungereimtes, ohne dass er deshalb eine poetische Behandlung desselben ausschliessen möchte (S. 628).

So erwähnt er im 25. Capitel der Poetik drei zulässige Arten dichterischer Darstellung der Dinge, nämlich entweder so, wie sie wirklich sind, oder wie sie sein sollen, oder endlich nach der allgemeinen Vorstellung davon, *ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν*. Denn, setzt er hinzu, diese ist zwar vielleicht weder die bessere noch die wahre, sondern es mag damit so stehen, wie Xenophanes sagt, aber das ist eben nicht die allgemeine Ansicht (*ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ'* [*εἰ'*] *ἔτυχεν, ὥσπερ Ξενοφάνης, ἀλλ' οὐ φασίν*). Xenophanes aber, ein eifriger Bekämpfer des anthropomorphistischen Polytheismus, sagt u. A.: „Alles haben Homer und He-

siod den Göttern zugeschrieben, was unter Menschen für Schmach und Schande gilt, Diebstahl, Ehebruch und gegenseitigen Betrug.“ Mit einem vorsichtigen „Vielleicht“ spricht Aristoteles, der im Herzen dem Xenophanes vollkommen Recht gibt, den volksthümlichen Vorstellungen von den Göttern sittliche Idealität (βέλτιον) und Wahrheit (ἀληθές) ab, gesteht aber der traditionellen Sage für die Dichtung ihre Berechtigung zu, weil sie eben festen Bestand in der herrschenden Ansicht hat (vgl. Ueberweg Anm. 120).

Den Grund der Entstehung der Göttersagen glaubt er darin zu finden, dass den Menschen von Natur die Neigung zu solchen anthropomorphistischen Vorstellungen über die Götter innewohne, doch nimmt er zugleich an, dass die Berechnung der Staatsmänner sich dieser Neigung anbequemt und sie für ihre Zwecke benutzt habe. Jene Mythen sind ihm also zuletzt nichts weiter als pädagogische Lügen im Sinne Platon's, ja er tritt den Annahmen sophistischer Aufklärer dadurch noch näher, dass er glaubt, sie seien, wenigstens zum Theil, von Anfang an für den Zweck gedichtet worden, der Staatsgewalt und den Gesetzen Autorität zu verschaffen (S. 629). Die Religion selbst freilich betrachtet er als eine unbedingte, sittliche Nothwendigkeit, da sich aber seine gesammte Ethik lediglich auf sittliche Beweggründe stützt, ohne die religiösen zu Hülfe zu nehmen, so hat ihm die Religion nur den Grund politischer Zweckmässigkeit, und während er als Philosoph bei der Erklärung religiöser Vorstellungen oft mit kühlem Rationalismus verfährt (S. 630 Anm. 2), denkt er nicht entfernt an eine Reinigung des Volksglaubens, bezweckt er keineswegs irgend welche zeitgemässe Reform der Religion durch die Philosophie, ja er gestattet dem bestehenden Cultus auch Solches, was er an sich missbilligt.

Daraus ergibt sich ein sehr loses Verhältniss seiner

Philosophie zur positiven Religion, er bedarf dieser für sich in keiner Weise, ihre Unvollkommenheiten müssen als nicht zu ändern hingenommen werden, während im Uebrigen die Philosophie ihren Weg für sich geht, ohne sich um die Religion zu kümmern oder in ihrem Geschäft eine Störung von ihr zu befürchten (S. 631).

Wie konnte Aristoteles, fragen wir, bei solchen Grundsätzen den hohen religiösen Schwung, wie er durch die Tragödien eines Aeschylos ging, wie die Gottinnigkeit eines Sophokles verstehen oder gar würdigen? Nun, den Aeschylos, das sahen wir bereits, schiebt er ja auch, und hauptsächlich mit aus diesem Grunde, vorsichtig bei Seite, dessen Tragödien können eben allein im Bunde mit religiöser Begeisterung, welche überall unmittelbar eingreifende Machtwirkungen der Gottheit erkennt, genossen werden. Allein war denn nicht auch Sophokles ein so gläubiges Dichterherz, dessen ganze reiche Thätigkeit auf die Lebendigmachung innerlichster Religiosität abzielte? Sollen nicht auch nach ihm die Sterblichen in allem ihren Denken und Thun auf die Ewigen blicken, deren allmächtige und allgerechte Vorsehung die menschlichen Dinge bestimmt und regiert — *κοὐδὲν τούτων ὅτι μὴ Ζεύς?* Es mussten wohl andere Ursachen sein, auf welche sich des Aristoteles Hochschätzung für Sophokles als tragischen Dichter begründete, als diese seine Hereinbeziehung unmittelbar wirkender Gottesmacht, wenn er seiner Philosophie gemäss von der Tragik immer und immer nur jene innere Nothwendigkeit und jenen natürlichen Zusammenhang der Ereignisse fordert, der sich aus sich selbst erklärt, und zu tragischen Helden solche gemacht wissen will, denen es widerfuhr (*συμβέβηκε*), etwas Furchtbares zu leiden oder zu thun.

Zuverlässig ehrte und schonte er auch hier die Sinnesart eines frommen Dichters, welcher mit naiver Hingebung der positiven Religion anhing, er selbst aber wies die

Götter so viel nur immer möglich aus dem der menschlichen Vernunft geweihten Tempel der Kunst hinaus. Für jene ist höchstens noch ein Plätzchen übrig, wenn es sich um das ausserhalb der eigentlichen Handlung Liegende, um das derselben Vorausgehende' oder Nachfolgende handelt.

Des Deus ex machina, sagt er im 15. Capitel, darf man sich nur bedienen *ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος ἢ ὅσα προτοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν.* Und selbst dieses Zugeständniss, durch welches etwa das Auftreten der Athene im Anfange des Aias und des Herakles am Schlusse des Philoktet entschuldigt werden soll, trägt das Merkmal des halb Widerwilligen an sich, auch hier lässt sich zwischen den Zeilen der Gedanke herauslesen, dass die Einführung der Götter, ihr Eingreifen in die Handlung besser ganz unterbleibe. Aristoteles sah sich in seinen Aeusserungen hierüber sehr genirt, es galt den Verdacht der Gottlosigkeit fern zu halten. Er, der an die alten mythischen Götter nicht entfernt mehr glaubte, musste sie doch in der Kunst wohl oder übel mit in Kauf nehmen. Daher seine überhaupt nur äusserst spärlichen, vorsichtig ablehnenden und ausweichenden Auslassungen gerade hier. Er befand sich zugleich in dem schlimmen Dilemma, einestheils von der Tragödie nur einen natürlichen Zusammenhang der Dinge fordern zu müssen, anderntheils doch die über demselben stehende Einwirkung übernatürlicher Mächte nicht hinwegleugnen zu können, und dieser Umstand wurde ihm bei Fixirung der menschlichen Freiheit und der Schuldfrage hinderlich.

Nur daraus lassen sich gewisse Einschränkungen des von ihm aufgestellten Princips, gewisse Widersprüche gegen dasselbe erklären. Nach dem 13. Capitel soll zur Hervorbringung der Rührung und Erschütterung der

Glückswechsel im Leben des Helden dienen. Hervorragend treffliche (ἐπιεικεῖς) Männer aus Glück in Unglück gerathen zu lassen, nennt er empörend (μιαρόν), da dies weder rührend noch erschütternd, ja nicht einmal dem Gerechtigkeitsgefühl entsprechend sei. Ebensowenig dürfen ganz verworfene Menschen aus Glück in Unglück kommen, wennschon ein solcher Vorgang das Gerechtigkeitsgefühl befriedigt; solche Leute können uns weder rühren noch erschüttern. Denn sie sind weder unschuldig, um unser Mitgefühl, noch unsresgleichen, um unsre Identificirung mit ihnen zu ermöglichen. Sonach bleiben nur Menschen von gewissermassen mittlerem Schlage (μεταξὺ τούτων) übrig, Männer, die weder durch Tugend noch Gerechtigkeit besonders ausgezeichnet sind, aber doch auch nicht durch Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit in's Unglück stürzen, sondern durch irgend eine Schuld (δι' ἁμαρτίαν τινά), u. z. wie später gesagt wird, durch eine schwere Schuld (δι' ἁμαρτίαν μεγάλην), ohne dass sie sittlich schlecht wären, vielmehr müssen sie eher besser, als schlechter sein.

Bei einer solchen nachdrücklichen Betonung der Schuld als Motiv für den Untergang des Helden muss es nun schon von vorn herein auffällig und widersprechend erscheinen, wenn daneben von einem Unschuldigen die Rede ist. Man könnte dies erklären unschuldig nicht an sich, sondern nur in den Augen des Zuhörers. Allein dem läuft die allgemeine Forderung zuwider ὅσοις . . συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Ist schon damit im Allgemeinen die Berechtigung eines blos leidenden Helden zugestanden, so ergibt sich diese Concession seitens des Aristoteles noch schlagender aus dem Folgenden:

Was bewirkt, fragt er im folgenden, 14., Capitel, in wahrhaft tragischem Sinne jene Rührung und Erschütterung? Die Antwort ist, eine verhängnissvolle That,

z. B. ein Mord, nicht zwischen verfeindeten oder sich gleichgültigen Personen, nein, zwischen Freunden und Verwandten soll sie geschehen. Dann aber ist dieselbe, mit vollem Wissen und Willen vollbracht, nicht so schön, als wenn der Thäter in Unkenntniss handelt. Zwar hat es seinen Reiz (*οὐκ ἀχάριστον*) wenn die Erkennung, wie bei Merope, noch vor vollbrachter That stattfindet, das Beste aber ist es, die letztere wird unwissentlich gethan, und dann erst folgt die Erkennung (*ἀγνοοῦντας πρᾶξαι τὸ δεινὸν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν* und weiter unten: *βέλτιστον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι*).

Eine Schuld im eigentlichen Sinne ist alsdann nicht vorhanden. Denn einen Feind zu tödten ist an sich nach griechischer Anschauung keine Sünde, ebensowenig wie dieser die persönliche Rache unsittlich erscheint. Nur in dem Umstande, dass der Gemordete (um bei diesem Beispiele zu bleiben) sich nachträglich als ein dem Thäter Nahestehender erweist, liegt das Verhängniss. Und es entspricht nur der Natur der Verhältnisse, dass der Mörder jetzt für seine That büssen muss, nicht weil ein Mord per se strafwürdig ist, sondern weil jener nicht gewusst hat, wen er mordete. Das nennen wir ein Unglück, dem Aristoteles genügt es, dass der Untergang des Helden auf diese Weise naturgemäss motivirt ist. Und daran erkennen wir deutlich die abweichende Auffassung unsres Philosophen, welchem Alles auf den innerlich nothwendigen Causalnexus ankommt, der doch thatsächlich nur ein äusserer ist.

Bei dem Gesagten verfällt man ganz unwillkürlich auf das Beispiel, welches die Poetik hier unter anderen auch wirklich anführt, nämlich das des Oedipus. Beim Sophokles, das ist früher ausführlich dargestellt worden, ist es ein den Göttern verhasstes, dem Untergange geweihtes Geschlecht, welchem Oedipus anzugehören das

Unglück hat. Nicht eine persönliche Frevelthat, für die er Strafe verdient, das a priori verhängte Schicksal fordert es, dass er in eine so furchtbare Lage geräth. Der Dichter ist weit entfernt, es dem Unseligen zur Schuld anzurechnen, dass er zum Unheile geboren ward. Erschütternd ist sein Geschick, indem trotz aller menschlichen Tüchtigkeit und Klugheit und ungeachtet eines sich rein fühlenden Gewissens sich zuletzt ein verhängnissvoller Zusammenhang der Dinge ergibt, der die Unvermeidlichkeit des über die Labdakiden ausgesprochenen göttlichen Fluches beweist. „Gott lässt sich nicht spotten" und „er ist ein starker, eifriger Gott, der die Sünde der Väter heimsucht an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied." Das ist der Grundgedanke. Die irrthümliche Sicherheit des Helden, der von eigner Unsträflichkeit überzeugt und erfüllt von den besten Absichten sein eignes Verderben heraufbeschwört, es ist nicht eine Schuld, nicht böswillige Verstockung gegen die Stimme des Gewissens, nicht freventlicher Leichtsinn, der sich über eine schwere That täuscht oder hinwegsetzt, sondern lediglich der Beweis menschlicher Kurzsichtigkeit, welche ahnungslos über Gräbern wandelt und zu Falle kommt, wo sie es am mindesten befürchtet. Darum lerne der Sterbliche Demuth und beuge sich vor der Macht der Götter, vor deren Gericht auch der Höchstgestellte und Reichstbeglückte nicht sicher ist. Die Härte der göttlichen Heimsuchung löst sich im Oedipus Koloneus in eine milde Verklärung des Schwergeprüften, der dann im Tode einem ganzen Volke reichen Segen spendet. Doch die Sprossen eines gräuelvollen Ehebundes, die beiden Söhne und selbst die blühende Tochter rafft des Geschlechtes Verhängniss dahin. Dem Willen der Gottheit ist Genüge gethan.

So Sophokles. Dem Aristoteles ist mit dergleichen Ideen, die auf ein gar strenges und unmittelbarstes Walten der Götter eine Perspective eröffnen, nicht gedient. Den-

noch ist er von dem König Oedipus entzückt, der Stoff und auch die Behandlung erscheint ihm in eminentem Sinne tragisch. Nur aus ganz anderen Gründen.

Nirgends kann man deutlicher die Consequenzen einer Theorie erkennen, die aus den einzelnen Beispielen aufgebaut ist. Mit richtigem Scharfblick fordert der Philosoph im Princip einen im Ganzen edlen Charakter, dessen Träger durch eine grosse Schuld zu Falle kommt. Eine solche ist auch ihm zunächst die durch einen Act sittlicher Willensfreiheit selbstaufgebürdete. Denn der Held soll nicht absolut edel und nicht absolut schlecht, er soll, etwas idealisirt, uns gleich sein, also Schwächen und Fehler besitzen, die seine Verschuldung herbeiführen. Allein mit diesem engeren Begriff kommt Aristoteles nicht aus. Gerade Oedipus handelt unfrei, wüsste er, wen er erschlägt, es würde Alles anders kommen. Und gerade diese Tragödie wirkt in höchstem Grade erschütternd. Sie muss also in die Sphäre der gestellten Forderung gerückt werden. Daher nicht nur Schreckliches bewusst, sondern auch unwissend vollbringende, beziehentlich Schreckliches leidende Helden. Weder ein *ἀγνοοῦντα πρᾶξαι*, noch ein *δεινὰ παθεῖν* involvirt eine *ἁμαρτία*. Daher sind die Helden auch zu jenem Schrecklichen ausersehen, dasselbe widerfährt ihnen (*συμβέβηκε*), sie sind also wohl gar *ἀνάξιοι*. Dadurch gewinnt das Postulat der Beschaffenheit tragischer Personen einen viel weiteren, allgemeineren Sinn. Auch das Unheil, in welches sie blindlings gerathen, vermag zu rühren und zu erschüttern. Einzige Bedingung bleibt nur: der Verlauf muss ein wahrscheinlicher oder nothwendiger sein. Dass aber Einer, der unwissentlich den Vater erschlagen und die Mutter gefreit, tief elend wird, wenn er davon erfährt, das ist nicht blos wahrscheinlich, sondern unbedingt nothwendig.

So argumentirt Aristoteles, und er rettet seiner Theorie ein Stück, welches ihm ganz besonders hochsteht. Die

trefflichen Beispiele moderiren und alteriren noch weiter seine an sich logisch consequenten Gesetze.

Sechs Beispiele für hervorragend tragische Stoffe führt er im 13. Capitel an, die sich wieder paarweise gruppiren lassen. Dem Oedipus tritt an die Seite der ebenfalls unbewusst in Blutschande gerathene Thyestes (vgl. Welcker, griech. Trag. I., S. 366 ff.), das zweite Paar bilden die Muttermörder Alkmaeon und Orestes, das dritte Meleager und Telephos, welche beide die Brüder der Mutter tödten. Es wird uns kein Wort beigefügt über die innere Grundverschiedenheit dieser tragischen Stoffe. Im ersten Falle aber handelt es sich um eine furchtbare, blutschänderische That, die der Held, wenn er den Sachverhalt wusste, nimmer begangen hätte, im zweiten um einen unnatürlich grässlichen Mord, welcher mit vollem Bewusstsein, aber nur unter dem Zwange einer schrecklichen Pflicht vollbracht wird, im dritten endlich um einen blutigen Act der Rache bei voller Zurechnungsfähigkeit.

Eine volle tragische Schuld fällt nur den letzten beiden zu. Und in der That erleidet, höchst tragisch, Meleager den Tod durch den Fluch seiner eignen Mutter, den Telephos trifft, weil er die That für die Mutter vollbracht, nur das herbe Loos der Verbannung. In den Fällen des Orestes und Alkmaeon ist, wegen der Relativität der Schuld, der versöhnende Schluss angezeigt. Aber schon hier treffen wir, significant genug, auf die Vorliebe des Aristoteles für das blos Erschütternde auf Kosten der aus Conflict hervorgehenden Schuld; ihm deucht diejenige Fassung der Alkmaeonfabel die bessere, nach welcher der Held die Mutter unwissentlich erschlägt. Das will umsomehr sagen, als er hiernach der Behandlung des Stoffes durch Astydamas sogar den Vorzug gibt vor der des Sophokles, wenn er dies auch nicht direct ausspricht. (Vgl. Welcker, gr. Tr. S. 1057.) Da-

durch zieht er den echt tragisch gearteten Mythus in die Kategorie des Oedipus und Thyestes, denn auch hier bevorzugt er das Unwissentliche der Blutschande, mit einem Worte: er stellt die Schicksalstragödie über die des tragischen Conflicts. Und er sagt selbst ganz deutlich, die im Sinne der Aelteren und auch des Euripides (Medeia) aus klarem Bewusstsein entspringende Handlung, wornach die Helden *εἰδότες καὶ γινώσκοντες* in Schuld gerathen, gefällt ihm eben weniger als die unwissentlich vollbrachte That, weil bei dieser das „Empörende" (*τὸ μιαρόν*) wegfällt und die Erkennung wirkungsvoller, überraschender (*ἐκπληκτικόν*) ist.

Und weiter! Ueber des Sophokles' „Elektra" erfahren wir, abgesehen von dem getadelten Anachronismus des Botenberichts, in der Poetik nichts. Hier lässt der Blick weder rückwärts noch vorwärts den Gedanken an eine Schuld der Heldin aufkommen. Die beiden Geschwister leiden weder verdientermassen, noch liegt in ihrem Muttermord irgend eine zu sühnende Schuld. Aber sie leiden eben und ihre That ist eine leidvolle, das genügt, denn jenes rührt, dieses erschüttert.

Auch von „Antigone" wird uns nichts gesagt, und weder Schuld noch Leiden der Heldin ohne eine solche erörtert, nur von einem nebensächlichen Motiv, der intendirten That Haemon's, ist einmal die Rede. Eine *ἁμαρτία μεγάλη* kann auch hier nicht angenommen werden. Aber der ganzen Handlungsweise der Heldin zufolge musste diese untergehen. Schon das genügt. Hier dürfen wir sogar behaupten, das Beispiel der Antigone (und demnächst andere ähnliche beim Euripides und späteren Dichtern) ist für Aristoteles bestimmend geworden, dem blos Rührenden in der Tragödie einen gleichberechtigten Platz zuzugestehen (vgl. v. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage, Berlin 1868 und bei Döring, Philologus, Bd. XXVII, S. 702). Denn wofern ihm das nicht

geschienen und Stoffe, wie die angeführten untragisch erschienen, so würde er davon gesprochen haben. Eine Vorliebe dafür dürfen wir deshalb ebensowenig bei ihm voraussetzen, eine solche vielmehr, abgesehen von seinem Schweigen, noch weit eher aus einem anderen Grunde, der sich auf die Befähigung des Weibes zur tragischen Heldin überhaupt bezieht, entschieden in Abrede stellen.

Genug, dass der Bau der Handlung ein einheitlicher, der Verlauf ein den Verhältnissen angemessener, dass der Hörer ἔλεος empfindet, die Stücke sind nach der Theorie zulässig.

Wie ganz anders, wie in seiner Art so viel tiefer fasst Sophokles, wennschon auch seine Auffassung Anlass zu Ausstellungen gibt, die spät, aber sicher treffende Strafe der Götter in „Elektra", das dämonisch waltende, alle Glieder der Familie ergreifende Verhängniss in der „Antigone". Wie eine verklärte Siegerin schreitet diese in den Tod, den sie für die heilig gehaltene εὐσέβεια erleidet, über ihrem Grabe stürzt das Haus Kreon's zusammen und über ihr Grab hinaus tönt die ernste Mahnung: Die Pflicht gegen die Gottheit gelte dem Sterblichen höher denn alle menschliche. Nichts von alledem weiss Aristoteles, nur ehrt sein Schweigen den frommen Dichter.

Und da gelangen wir denn zu einem seltsamen Ergebniss. Wenn wir in der Poetik den überraschend zutreffenden Satz ausgesprochen finden, eine rechte Tragödie müsse einen Schicksalswechsel u. z. am besten aus Glück in Unglück darstellen infolge einer schweren Schuld des an sich edlen Helden, so glauben wir auf den ersten Blick, der Verfasser stelle sich voll und ganz auf den Standpunkt des Aeschylos. Nur zu bald überzeugen wir uns, dass diese Annahme eine irrige wäre. Schon mit der kurz darauf folgenden Erklärung, wornach sich die Tragödie neuerdings mit Recht auf die wenigen Häuser beschränke, deren Vertretern es „beschieden" war, etwas

Furchtbares entweder zu „leiden“ oder zu vollbringen, verschiebt Aristoteles seinen Standpunkt von der tragischen Schuld zur Schicksalsidee. Nun glauben wir ihn im Einverständnisse mit der Tragik des Sophokles. Allein auch dies erweist sich als trügerisch. Wir finden, dass er einerseits den Intentionen desselben keineswegs gerecht zu werden vermag, trotzdem er dies eifrigst erstrebt und zu thun selbst überzeugt ist. Denn die Erklärung des tieferen Zusammenhanges aus dem beständig reziproken Verhältniss des Menschen zur waltenden Gottheit ist ihm völlig fremd, und wie vorhin an Stelle der Schuld ein blosses Leiden, setzt er hier an die Stelle gläubiger Gottinnigkeit die Forderung nüchterner, vernunftmässiger Folgerichtigkeit. Andrerseits gelangt er auch wieder zu keiner consequenten Durchführung seiner eignen, ursprünglichen ästhetischen Forderungen, und zwar weil er so eifrig bemüht ist, den dichterischen Vorzügen des Sophokles nach jeder Hinsicht gerecht zu werden. An diesem imponirt ihm eben sicher nicht das, was wir an ihm gerade am meisten bewundernswerth finden, nämlich die tiefste Durchdrungenheit von reinster Religiosität, die in allen menschlichen Lagen und Verhältnissen den Hauch der Gottheit verspüren lässt, sondern jene technisch einheitliche Gebundenheit in der dramatischen Form, welche unbeschadet jenes Grundzuges und Grundtones seine Dichtungen durchdringt, die Entwickelung einer stetigen und sich steigernden Action, motivirt durch eine äusserst feine, psychologisch richtige Charakterzeichnung. Auf Grund solcher hervorragender Eigenschaften musste dem Dichter auch dann sein Ruhm ungeschmälert verbleiben, als man die Seelensprache nicht mehr verstand, welche leise aus seinen Werken hervortönt. Hatte man doch formell ihm nichts Besseres gegenüberzustellen, während materiell die Tragik sogar in den Augen des Aristoteles nicht weiter gekommen war.

Indem dieser sich nun des religiös-sittlichen Motivs, wie es dem Sophokles eigen war, entschlug, auf der anderen Seite aber auch nicht die Begriffe des sittlichen Conflicts und der tragischen Schuld im Sinne des Aeschylos consequent festhielt, wurde er von selbst und ohne es zu bemerken, auf einen ganz äusserlichen Standpunkt der Tragik gegenüber herausgedrängt. Empfand er die Forderungen derselben im Princip ganz richtig, so war er doch ausser Stande, dieselben durchzuführen. Den Schritt zur sittlichen Befreiung des Menschen, zu jener Selbstbestimmung, welche nach Aeschylos nur durch ethische Gesichtspunkte regulirt wird, hat er gethan, den zweiten, wornach in der Tragödie sich auch das Loos des Helden nur nach sittlichen Gesetzen bestimmt, vermochte er nicht zu thun. Zwischen dem Wollen und Thun des Helden und seinem Schicksale blieb so ein Rest von unerklärlichem Widerspruch, der auch nicht einmal durch den Hinweis auf die göttliche Allmacht und Weisheit gemildert werden konnte. Sonach liess sich nur der Versuch machen, den Verlauf des menschlichen Geschicks auf den natürlichen, d. h. in der Wirklichkeit beobachteten Zusammenhang der Verhältnisse zu basiren. Dabei aber ergaben sich keineswegs Resultate, welche den Forderungen der Gerechtigkeit und Vernunft entsprachen. Denn sobald die Tragik, wie es Aristoteles thatsächlich wollte, nur eine, mässig idealisirte, Nachahmung der Wirklichkeit war, so konnte sie zwar aus der Handlung selbst alle inneren Widersprüche entfernen, dieselbe zu einer an sich logischen machen, nimmermehr aber auf diesem Wege allein und ohne Hinzunahme eines waltenden sittlichen Princips jene Logik erreichen, welche zugleich die der poetischen Gerechtigkeit ist. Die Ereignisse des realen Lebens tragen an und für sich oft gar zu wenig Logik zur Schau und bedürfen deshalb erst der künstlerischen Gruppirung und Unterstellung unter

eine sittliche Idee, um einen Kunstgenuss zu gewähren. Denn um nur noch einmal kurz auf jenes bekannte, dem Stagiriten so höchst tragische Beispiel des Oedipus zurückzuweisen: dass der Held, unbewusst und also unschuldig zu des Vaters Mörder und der Mutter Gatten geworden, endlich das furchtbare Geheimniss entdeckt, wie er es entdeckt und wie er dadurch in die höchste Verzweiflung versetzt wird, das sehen wir ebenso ergreifend als folgerichtig dargestellt, der Handlungsverlauf ist durchaus logisch, wo aber steckt die innere, die höhere Logik, jene Ursächlichkeit der entsetzlichen Doppelthat selbst? Darauf weiss denn Aristoteles nicht zu antworten und rühmt es am Dichter, dass er dieses „Unlogische" ausserhalb der eigentlichen Handlung verlegt hat. Ein trauriger Nothbehelf, der bei zehn und zwanzig anderen Stoffen nicht einmal möglich war. Vieles, und gerade die Hauptsache blieb da unerklärlich, das musste dann entweder dem Zufall (vgl. Cap. 9: *τὰ ἀπὸ τύχης*) oder dem Verhängnisse (Cap. 16 *εἱμαρμένῃ*) zugeschoben werden. Diese beiden Begriffe aber stammen, wie wir wissen, weder aus der Werkstätte des Aeschylos, noch aus der des Sophokles. Und so blieb Aristoteles, bei einem von Haus aus durchaus richtigen Instinct für das Tragische, auf halbem Wege stehen, ja er kam auf Abwege. Er verlangt eine Schuld und alsbald genügt ihm ein schweres Leiden, er will Alles motivirt wissen und kann doch Vieles nicht aus seinen Ursachen erklären, er spricht von poetischer Gerechtigkeit (*φιλάνθρωπον*) und liebt doch ganz besonders die Stoffe, bei denen am wenigsten davon die Rede ist.

Veräusserlichen, sagte ich, musste sich naturgemässer Weise sein Standpunkt der Tragik gegenüber. Und mit Befremden nehmen wir wahr, dass dieser scharfsinnige Kunstrichter, der so eindringlich vor dem Haschen nach äusserem Theatereffecte warnt, unbewusst selbst dem

äusseren Eindrucke huldigt, dass seiner im Principe ästhetischen Wirkung der Tragödie etwas Pathologisches anhängt. Auf dem angegebenen Wege konnte die beabsichtigte Befriedigung nicht erreicht werden. War dieselbe schon kälter, weil auf Vernunft begründet, so konnte diese Vernunft mit den ihrer spottenden rein realen Verhältnissen oft genug gar nichts anfangen, das Erhebende fehlte ganz. Die Allgemeinheit irdischen Leidens hat bei aller natürlichen Darlegung nichts Erhebendes, so lange die Causalität unerwiesen bleibt. Das bloss Packende, das Rührende und Erschütternde an sich, bezeichnet nicht die höchste ästhetische Wirkung, sondern setzt nur einen bedürftigen Zustand voraus, dem es Erleichterung schafft. Das ist die aristotelische Gemüthsklärung. Nicht der Stärkegrad der Rührung und Erschütterung allein ist ästhetisch ausreichend, sondern nur in Verbindung mit der ursächlichen Art der Erregung. Darin fehlt es der aristotelischen Theorie bei ursprünglich richtiger Intention. Der Philosoph gibt der unbewussten That den Vorzug vor der bewussten, denn die nachfolgende Erkennung ist „wirksamer", er tadelt jede Unterlassung einer beabsichtigten Handlung, denn sie ist „unpathetisch", er findet den Umschlag in Unglück an sich tragischer, aber er fragt nicht, ob unter gegebenen Verhältnissen nicht die günstige Wendung für den Helden, z. B. Orestes, richtiger ist. Ueberhaupt urtheilt er nicht über den Verlauf je nach der subjectiven Individualität des Helden, sondern nach der Objectivität der obwaltenden Verhältnisse. Und all das ist äusserlich. Er ahnt das Wesen der Tragik und kommt doch nur auf die Technik hinaus. Und wie steht es um diese?

Indem er der tragischen Kunst Bahnen vorschreibt, welche dieselbe unmöglich zu grösserer Verinnerlichung führen, von denen des Aeschylos aber ein für allemal nur ablenken können, wird seine Theorie verhängnissvoll, statt,

wie er hoffte, zu fördern. Es konnte nicht anders sein, trotz aller scharfsinnigen und oft so richtigen Beobachtungen. Materiell also war, nach vollzogener Verwischung des Schuldbegriffs, der Verfall nothwendig.

Allein auch formell trat das Verhängniss ein, und das müssen wir noch mit einigen Worten erörtern. Dass die Definition der Tragödie, an sich eine so glänzende Leistung seines Scharfsinns, als eine allgemeine Abstraction mit den tragischen Intentionen des Aeschylos und Sophokles direct nichts zu thun hat, braucht nicht mehr bewiesen zu werden. Als ein späteres, dem Aristoteles allein zukommendes Theorem schliesst sie, wie wir oben anerkennen durften, eine durchaus zutreffende Grundvorstellung ein, lässt aber, wie wir jetzt sehen, in ihrer Allgemeinheit wichtige Momente ausser Betracht. Statt derselben stellt sie die Wirkung in den Vordergrund, u. z. nicht die im höheren Sinne ethisch-ästhetische, sondern eine ästhetisch-pathologische. Sie ist vorbedachtermassen genau in das philosophische System des Aristoteles eingepasst. Und dieses ganze System liegt himmelweit von den Anschauungen jener beiden Classiker entfernt.

Begegnet uns hier eine absichtlich sehr allgemeine Fassung, so zeigt sich bei der Durchsicht der speciellen Vorschriften der Technik eine ausserordentlich strenge Einschränkung. Zunächst die des Stoffgebietes. Denn während in der That die wiederholende und variirende Dichtung der Epigonen sich leider immer mehr auf die besonders „dankbaren“ Sujets concentrirte, bestärkt er dieselben in dieser Richtung selbst, indem er im 13. Capitel sagt: *νῦν περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται.* Die Sagenkreise sind erschöpft, aber die verfeinerte Kunst wendet überhaupt nur eine vorsichtige Auswahl an. Ein Uebergreifen auf andere Gebiete wagt er nicht energisch zu empfehlen. Man darf, sagt er, die überlieferten Mythen nicht auflösen, wohl aber einen

schönen freieren Gebrauch davon machen. Das heisst eben nur, man darf sie variiren, soweit nichts Wesentliches an ihnen alterirt wird. Ferner: Agathon hat in seinem „Anthos“ Alles erfunden, Handlung und Charaktere, und das Stück gefällt darum nicht minder. Allerdings eine indirecte Andeutung für Andre, desgleichen zu thun. Ein directer Hinweis fehlt. Von eigentlich historischen Stoffen ist nichts gesagt, aber sie waren dem Aristoteles sicher am allerwenigsten sympathisch, gerade wie der Gesammtheit des Publikums, auch als man eine Geschichtschreibung besass. Wohin führt nun das?

Von der idealen Einheit der Zeit in der Tragödie weiss er nichts, die kühnen Verbindungen auseinanderliegender Zeiträume, wie sie das Genie des Aeschylos herstellt, kommen ihm epenhaft vor. Er empfand also nicht die Möglichkeit, dass ein guter Dichter über Zeit und Raum hinwegtäusche, hielt vielmehr an einer thunlichsten Nachahmung der Wirklichkeit fest.

Der Chor, jener Hemmschuh der Tragödie, seit er in keinem inneren Verhältnisse zur Handlung mehr stand, den nur die altehrwürdige Bestimmung und der theilweise musikalische Charakter der scenischen Feste aufrecht erhielt, er sollte nach Aristoteles wieder enger an die Action angeschlossen, dem Sophokles entsprechend behandelt werden. Das ist verständlich, denn nur so rechtfertigte er seine Existenz. Es wäre in der That ein kühner Vorschlag gewesen, ihn ganz zu streichen, der Philosoph wagte es nicht, und wir dürfen ihn darum nicht tadeln; aber neues Leben konnte er dem veralteten Ding doch auch nicht geben.

Einige Charaktere der etwas jüngeren Tragödie zeigten einen erfreulichen Ansatz zu jener Wandlung, wie sie sich unter dem Einflusse der dramatischen Strömung unmittelbar vollzieht. Aristoteles betont streng die alte Starrheit der Charaktere, wie der gegen Iphigeneia

gerichtete Tadel zeigt. Sie sollen ebenso einseitig nur die eine Willensrichtung äussern, als die Handlung nur einen Schicksalswechsel enthalten darf. Eine solche Regel schreckte von der Verfolgung einer in den Anfängen begriffenen Neuerung natürlich ab.

Wir kennen die Vorliebe des Sophokles, noch mehr des Euripides für edle und leidenschaftliche Frauencharaktere. Sie machen die kleine Hälfte der von jenen geschaffenen Heldenfiguren aus. Dem gegenüber verhält sich der Philosoph gar fast polemisch. Es gibt, sagt er, wohl auch edle Frauen und selbst Sclaven (welche bezeichnende Zusammenstellung!): *καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν.* Eine, wenn auch dem Alterthume sonst eigne, nach solchem Vorgange aber schier unerhörte Beschränkung, um nicht zu sagen Beschränktheit der Auffassung, die auf dem Gebiete der Kunst bereits glücklich überwunden schien.

Wir erkennen hier allenthalben eine Einengung der tragischen Technik, die nur erstarrend wirken konnte. Den Untergang der tragischen Kunst vermochte Aristoteles nicht aufzuhalten, geschweige denn ihr frische Lebenskraft einzuflössen. Wird das nun auch von einem theoretischen System Niemand verlangen, so könnte doch umgekehrt die Frage auftauchen, ob dieses nicht sogar den Verfall beschleunigte. Es konnte nicht fehlen, dass dasselbe die zeitgenössischen und nachfolgenden Dramatiker ermuthigte, auf dem deutlich vorgeschriebenen Wege fortzuschreiten. Dass dieser Weg alsbald zum Ende der Kunstgattung führte, war dem Auge des Philosophen verborgen. Uns erscheint er als ein scharfsinniger Beobachter, befähigt wie kein Zweiter zur Darstellung einer Kunsttheorie, von welcher wir selbst gar Vieles dankbar entlehnen, aber durch die philosophische und kritische Richtung seiner Schule wie seines ganzen Zeitalters ausser Stand gesetzt, den hohen poetischen Schwung der Heroen

antiker Tragik nachzuempfinden, und andrerseits wieder zu weit zurück mit seiner Zeit in der religiös-ethischen und insofern auch künstlerischen Intuition, um das, was wirklich noch der Vollendung harrte, eine reifere Ausgestaltung der höchsten Probleme und der tiefsten Ideen der tragischen Kunst mehr als ahnen zu können.

Neuntes Capitel.

Die moderne Tragödie.

Die Reihenfolge, in welcher sich die Gattungen der Poesie aus dem Genius der Völker entwickeln, ist eine regelmässige und darum nicht zufällige. Gehört die Epik als früheste Erscheinung auf dem Gebiete der Dichtkunst jenem naiveren Zeitalter an, wo das Culturleben in seiner einfachen und harmonischen Gestaltung zum ersten Male einen klaren Ueberblick über das In- und Um-, das Vor- und Nacheinander der Erscheinungen erlangt, die Seele des Volkes aus dem Traumleben der Sagenzeit zu einem concreten Bewusstsein objectiver historischer Entwickelung erwacht, folgt bald darauf die Lyrik als Errungenschaft der zu klarerer Erkenntniss ihrer selbst gekommenen subjectiven Individualität, so bedarf es stets noch eines langandauernden culturellen Entwickelungsprocesses, bevor die herrliche Frucht der Dramatik zu ihrer, nach den ersten Ansätzen aber regelmässig schnell erfolgenden Reife gelangt. Sie wird überhaupt nicht allen Culturvölkern und unter den auserwählten nicht jedem in gleichem Masse zu Theil, während z. B. die Lyrik überall eine gewisse hohe Vollkommenheit zu erreichen pflegt. Und auch dies ist kein Zufall. Zur Entstehung des Dra-

mas müssen die verschiedenartigsten nationalen Vorzüge einträchtig zusammenwirken, unter welche neben einer kunstvoll entwickelten und dialektisch durchgebildeten Sprache sowie einer reichen, nach innen wie aussen gekehrten Lebensentfaltung vor allem die Fähigkeit zu rechnen ist, das innerlich ursächliche Verhältniss jeder politischen, socialen und individuellen Lebensäusserung mit kritischem Scharfblick zu erfassen und aus der Mannigfaltigkeit und den Gegensätzen der als treibend wahrgenommenen Motive sich einen festen, höheren, sittlichen Standpunkt herauszubilden. Dadurch ist die dramatische Kunst von vorn herein mit der intellectuellen und religiös-ethischen Reife eines Volkes innig verwachsen, wie sie umgekehrt einen sichern Massstab für diese Reife abgibt; sie verlangt ausser einer hohen technischen Vollkommenheit vorwiegend sittlich geläuterte Anschauungen und gesundes Urtheil. Dass neben den Griechen das andere grosse Culturvolk des Alterthums kein selbstständiges Drama hervorgebracht hat, liegt an seiner zur Zeit der Vollkraft nur auf practische Zwecke gerichteten Lebensbethätigung und ist ein Mangel, der sich nicht hier allein, sondern auf dem Gebiete aller Kunst äussert, gegenüber welcher die Römer eine überhaupt spät angeregte, auch dann mehr receptive als productive Phantasie besassen. Ein verständiges Sichaneignen des bereits geschaffenen und verarbeiteten, durch Besseres nach Lage der Dinge schwerlich zu übertreffenden Kunstmaterials musste in Rom die Eröffnung neuer Bahnen und Perspectiven ersetzen. Dann folgte die lange Nacht des Mittelalters.

Als nach mehr denn tausendjährigem Schlummer die Muse des Dramas wieder erwachte, war eine Blüthezeit der Epik und Lyrik über die Länder des Occidents bereits längst einmal dahingegangen. Die wiedererstehende dramatische Kunst äusserte ihre ersten Lebenszeichen bei

den Völkern romanischer Zunge und deren Verwandten in England. Das Germanenthum war damals noch nicht selbstständig und reif dazu, doch hat es gerade da jenseits des Canals in Verbindung mit dem Romanismus eine volle und herrliche Blüthe gezeitigt.

In Italien beginnt um den Anfang des 14. Jahrhunderts eine Wiederaufnahme, sodann auch Nachahmung der antiken Tragödie. Man führte Seneca auf, in lateinischer Sprache, auch in italienischen Uebersetzungen. Dann entstanden lateinisch (Eccerinis des Albertino Mussato in Padua), später italienisch verfasste Originalstücke. Von Italien aus verbreitete sich das Interesse an dieser Art des Dramas nach Frankreich, Spanien und England. Die Anfänge der Dramatik lagen dort überall in theils geistlichen, theils profanen Schaustellungen primitiver Beschaffenheit. Das Kunstdrama nach dem Muster Senecas, später im Sinne des Aristoteles begann nun seinen Kampf gegen das romantische Element der mittelalterlichen Dichtung. Es gelangte nicht überall in derselben Weise und in gleichem Grade zum Sieg. Während das mittelalterlich romantische Moment in Spanien entschieden das Uebergewicht behauptete, gelangte das antik-classische, — oder vielmehr was man darunter verstand, — in Frankreich zur unbedingten Herrschaft, in England vereinten und verschmolzen sich beide derartig mit einander, dass wir von hier aus und eben nach dieser Verbindung den modernen dramatischen Stil im rechten Sinne zu datiren haben.

Dies Buch ist keine Geschichte des Dramas. Wie überhaupt alle Erscheinungen auf dem Gebiete des letzteren, welche für dessen innere Fortentwickelung keine bleibende Bedeutung erlangt haben, kommt demnach auch die Dramaturgie der Spanier und der Franzosen, insofern der Standpunkt derselben in ihrer sogenannten classischen Epoche ein längst überwundener ist, für uns nicht spe-

cieller in Betracht. Sie gehört der Literaturgeschichte an. Nur insofern verdient die classicirende Tragödie der Franzosen hier eine Beachtung, als einige Erscheinungen derselben trotz der von Anfang an sich geltend machenden einseitigen und fehlerhaften Richtung dichterischen und relativ auch künstlerischen Werth besitzen. Mag übrigens das französische Drama des 17. Jahrhunderts nicht ohne fördernden Einfluss auf die Ausbildung des heutigen und namentlich des deutschen gewesen sein, mehr negativ als positiv war derselbe doch und Lessing verdanken wir die Emancipation von demselben. Nach den ersten Versuchen einer Nachahmung der Antike seit Jodelles „Kleopatra" und nach langen Kämpfen gegen das romantische Element sehen wir allmählich die dem classischen Vorbild nachgestaltete Dramatik sich allgemeine Geltung verschaffen, doch schnitt sie sich gleich selbst den Lebensfaden ab, indem sie sich von Haus aus in die engen Formen einer Theorie einschnürte, die man irrthümlicherweise für die Quintessenz aller antiken Tragik ansah und ohne Weiteres auf einen fremden Boden und wesentlich veränderte Verhältnisse übertrug. Ihre Abhängigkeit von einer pedantischen Gelehrtenwelt und der Protection der Mächtigen, zumal der des Cardinals Richelieu ward ihr verhängnissvoll für jede freie und originelle Bewegung. Man verrannte sich in die noch dazu falsche Interpretation des Aristoteles, der ja, wie wir wissen, selbst nicht der unfehlbare Prophet der göttlichen Muse ist, man nahm die Schale für den Kern, den Schein für die Wahrheit und amalgamirte überdies die missverstandenen Principien der Antike mit den Vorurtheilen und Verkehrtheiten eines dem äusseren Schimmer huldigenden Hofes, an welchem „Andacht für Frömmigkeit, Anstand für Sittlichkeit, Ehre und Ruf für Tugend galt". Sich aus naheliegenden äusseren Gründen auf den Stoffkreis des Alterthums beschränkend, höchstens unter Hin-

zunahme orientalischer Sujets, verstopfte sich diese Tragik von Anfang an die wahrhaft ergiebige Quelle der Geschichte und der Actualität und entstellte mit seltenen Ausnahmen die antiken Helden zu modernen Cavalieren. Statt des Tragischen aber bot sie das Sentimentale und das Schreckliche, worunter sie dasjenige verstand, was nach der Vorschrift des Stagiriten Mitleid und Furcht erwecken sollte, für den sittlichen Conflict substituirte sie in der Regel den Kampf mit Convention und Etikette. Fast tragisch zu nennen ist der vergebliche Widerstand, welchen Frankreichs originellster Tragiker, Peter Corneille, jener Herrschaft des Einseitigen und der Unnatur leistete. Von richtigem Instinct geleitet, suchte er den berechtigten Forderungen einer freieren und zeitgemässeren Gestaltung Bahn zu brechen, noch seinen „Cid“ benannte er eine „Tragikomödie“, unter welcher man sich lediglich nur eine minder strenge Gebundenheit an die Vorschriften des classischen Dramas zu denken hat: er unterlag der elenden Rankünе des allmächtigen Staatsmannes, der sich zugleich in der Rolle des Kunstpatrons gefiel, und einer Handvoll in dessen Dienste stehender oder doch einseitiger Gelehrter; er liess sich einschüchtern durch den hohlen Formelzwang der „Regeln“, kleinlaut, wenn auch grollend unterwarf er sich, aber seine dichterische Ader ist unterbunden, der Sieg der „Regeln“ entscheidet über die weitere Geschichte des französischen Dramas. (Genaueres lese man nach in dem ausgezeichneten Buche Adolf Ebert's, Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie, Gotha 1856.)

Unter Berücksichtigung solcher Verhältnisse wird man jenem Dichter die seinen Dramen relativ zukommende Bewunderung nicht vorenthalten. Während derselbe in seiner „Medea“ sich nicht zum Vortheile des Stückes an Seneca anlehnt, zeigt er sich am originellsten in seinem „Cid“. Das wahrhaft Tragische dieses Problems,

der Zwiespalt zwischen Liebe und Kindespflicht, leidet in der Behandlung zwar bedauerlich unter einer allzu spitzfindigen Verschärfung, welche zu unnatürlicher Selbstquälerei verführt, allein der Weg zur echten Tragik war damit doch eingeschlagen. Die Unterwerfung unter die Vorschriften der Poetik und besonders der sogenannten drei Einheiten bringt, wie er schon dort nicht ganz aus dem Spiele bleibt, alsbald auf völlig andere Bahnen. Noch immer markig in der Sprache und bis zu einem gewissen Grade von römischem Geiste beseelt ist sein „Horace", der den Kampf der Horatier und Curiatier behandelt, dann folgt der wohl rhetorisch schöne, aber um Vieles mattere und blutärmere „Cinna"; im „Polyeucte" aber wird uns ein blosser Märtyrer, überdies beseelt von einem ebenso untragischen als unverständlichen Selbstopferungsfanatismus vorgeführt, wofür die weit tragischere Gestalt der Pauline einigermassen entschädigt. Nicht der tragische Conflict, — Mitleid und Schrecken um jeden Preis wird allgemach die Hauptforderung. Nicht minder verletzt das Princip des wahrhaft Tragischen der in der Zeichnung menschlicher Leidenschaft seinem Vorgänger überlegene, dem Euripides hierin ähnliche, aber ganz in den Fesseln der Regel und des Hofceremoniels befangene Racine. Die Sujets dieses Tragikers enthalten — mit einer, doch auch nicht voll zu rechnenden Ausnahme — kein eigentlich tragisches Gepräge. Die „Andromache" schildert den Egoismus leidenschaftlicher, unglücklicher Liebe, „Britannicus", der classischen Form sich am meisten nähernd (neben der „Athalia"), den erwachenden Tyrannen, „Berenice" die innige, der Pflicht willig weichende Liebe, „Mithridates" den Sieg des Römerhasses über die Eifersucht eines orientalischen Tyrannen, „Iphigenie" das bekannte Sujet, ganz in französische Hofmanieren eingepresst. Ueberall viel Wärme, starke Leidenschaft, einzelne ergreifende Scenen,

aber das Ganze durch die starre Form entstellt, zu einem blossen Gemüthsprocess herabgedrückt, eine wirklich tragische Idee entweder nicht vorhanden oder in schiefer Weise durchgeführt.. Und dieser Vorwurf trifft, trotz des echt tragischen Vorwurfs endlich auch „Phaedra“, das in Hinsicht seiner Tragik immerhin beste Stück. (Alle übrigen lassen wir ganz bei Seite.) Die Titelheldin ermangelt hier keineswegs jener tragischen, wahrhaft dämonischen Ader, welche ihr schon Euripides verlieh, aber das Motiv ihres entscheidenden Handelns im vierten Aufzug ist schwächlich und sie wird ohnedies später aus dem Mittelpunkt des Interesses gedrängt. Aus dem überspröden Jüngling des Griechen aber sehen wir hier einen verliebten jungen Menschen von gewöhnlichem Schlage gemacht. Die Tragödie ist zu einem sehr modernen Intriguenstück geworden. Die Mängel der Technik treffen nicht überall den Dichter, und zumal nicht die allgemein übliche Anwendung jenes traurigen Ersatzes für den antiken Chor, jene saft- und kraftlosen Vertrauten-Jammergestalten, dramatische Todtgeburten. (Man vergleiche hierzu übrigens das in vielen Beziehungen sehr empfehlenswerthe Werk A. Goerth's „Einführung in das Studium der Dichtkunst, II. Theil, das Studium der dramatischen Kunst“, welches leider nur an einer zu unverhältnissmässigen Herbeiziehung der Franzosen leidet, aber gesunde ästhetische Grundsätze aufstellt, ganz besonders auch in der Würdigung des rein dichterischen Gehaltes.)

Während das sogenannte classische Drama der Franzosen an einem Zuviel pseudoclassischer Formensteifheit verkümmerte, hat der antike Geist das spanische, welches sich an die Namen Lope de Vegas und Calderons anknüpft, zu wenig durchläutert, um dasselbe für unsern Zweck bedeutend genug erscheinen zu lassen zu eingehenderer Betrachtung. Wer wollte leugnen, dass ihm darum poetischer Gehalt, Schwung der Phantasie, ja

selbst stellenweise tragisches Pathos durchaus nicht abgehe? Genug, dass es so, wie es im Laufe des 17. Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Entwickelung erreichte, weder für die damalige Zeit den Höhepunkt zugleich der tragischen Kunst bezeichnet, noch für die nachfolgende Zeit ein bedeutsames Glied in der Kette des Fortschrittes wurde.

Dieses doppelte Verdienst kommt vielmehr den Engländern zu. Wennschon auch bei diesen, gleichwie in Frankreich, dem romantischen Genre gegenüber die Poetik des Aristoteles mit all ihrem Theorienapparat von einer gewissen Partei lebhaft befürwortet und bevorzugt ward, wennschon auch hier der Hof frühzeitig Interesse für das Theater gewann, so blieb dieses letztere doch in seiner Entwickelung frei und unbehindert von dem Formenzwange der „Regeln“ und der Gelehrten, und anstatt wie in den beiden anderen vorher genannten Ländern durch das Etikettemässige und Conventionelle der hergebrachten Form allmählich zu verknöchern, bewahrte es sich, kraft des selbstbewussten Freiheitssinnes der Nation, die kecke Originalität seines volksthümlichen Ursprungs. Es ist von Bedeutung für die Bahnen, welche das englische Kunstdrama von vorn herein einschlug, dass man sich nicht scheute, Ereignisse der Gegenwart oder allerjüngsten Vergangenheit auf die Bühne zu bringen, und z. B. Marlowe die „Pariser Bluthochzeit“ nicht gar lange nach dem Ereignisse selbst dramatisirte. Mochte das Gefallen am schlechthin Furchtbaren und Grauenerregenden, an wilden Reden und zotigen Spässen jene früheren Versuche einer selbstständigen Tragik ästhetisch auf eine niedrigere Stufe herabsetzen: Freiheit artet immer zuerst in Willkür aus, und ohne Freiheit keine Originalität. Nur dass diese Originalität an sich einen tieferen Grund besitzt, als das blosse Verlangen nach Ungebundenheit, nur dass zur rechten Zeit der rechte Mann sich findet,

das Masslose zu zügeln, das Rohe zu verfeinern, das Ungeregelte mit dem ewigen Gesetz zu versöhnen, dann wohl der Kunst und Heil dem Volke, das diesen Schatz besitzt!

Und ein solcher rechter Mann war Shakespeare. Seine schwärmerischsten Verehrer in Deutschland priesen ihn am meisten darum, dass er so recht ein Befreier sei von jeglichem Regelzwang; als hätte er aller Gesetzmässigkeit in der tragischen Kunst zum Trotz die Parole uneingeschränktester Freiheit und Willkürlichkeit ausgegeben. Diese Auffassung hat längst einer richtigeren und würdigeren Platz gemacht. Ungezügelte Freiheit bot das Theater zu der Zeit, wo Shakespeare demselben seine Kraft weihte, ohne sein Zuthun ebensoviel, als unerbittlichen Zwang das französische Ludwig's XIV., und gerade er war es vielmehr, der zuerst von der gewährten Freiheit einen weisen Gebrauch machte, der das allzu Wilde und Formlose und Rohstoffliche unter das Gesetz der Schönheit beugte und anstatt alle Dämme zu brechen und alle Schleussen zu öffnen, wie jene hitzigen Enthusiasten vermeinten annehmen zu müssen, das ungebändigte, wildtobende Bergwasser vielmehr eindämmte und in ein regelrechtes Flussbett leitete. Gerade die Selbstbeherrschung und Mässigung dieser vollblütigen Genialität ist also am bewunderungswürdigsten, und nur der verknöcherten Form der Franzosen, keineswegs der antiken Form in ihrer Echtheit gegenüber darf von einer Befreiung gesprochen werden, welche Shakespeare vollzog.

Viel Ungestümes und Regelloses tragen natürlich auch seine, namentlich früheren Werke an sich, allein dies hängt ihnen an als ein Merkmal des Bodens, auf welchem sie erstanden, während der zu immer grösserer Vollkommenheit durchdringende Meister, ohne einer unbilligen Beschränkung zu verfallen, thatsächlich in den Dienst des ewigen Gesetzes tritt.

Die massgebende Bedeutung, welche Shakespeare's Kunst für alle neuere Dramatik gewonnen, nöthigt uns zu einer summarischen Betrachtung des dieser Kunst charakteristisch Eigenthümlichen. Unsere Aufgabe heischt die bündige Beantwortung zweier Fragen, nämlich: Welches ist die Tragik des grossen Briten? und: Ist dieselbe eine neue, von der durch Aeschylos in's Leben gerufenen wesentlich verschiedene? An der Selbstständigkeit jenes jüngeren, durchaus originalen Genies, welches sich seine eignen Wege vorzeichnete, muss es sich zunächst entscheiden, ob der tragischen Kunst als solcher, gleichviel in welchem Zeitalter und unter welchem Himmelsstriche sie auftritt, die gleichen, einigen Gesetze innewohnen, oder ob die antike und die durch Shakespeare begründete Tragik nicht viel mehr als den Namen gemein haben, wie dies letztere durch und seit Herder eine ziemlich verbreitete Ansicht geworden.

Und in der That möchte dieselbe, wenn man nur die Form und die Technik zum Massstabe nimmt, als die richtige erscheinen. Ueberall anstatt der grössten Einfachheit die bunteste Mannigfaltigkeit, anstatt des langsam gemessenen, von beschaulichen Gesängen unterbrochenen Ganges ein hastiges Fluthen und Wogen, anstatt einer in strengen metrischen Formen sich bewegenden Diction die Sprache des Lebens voll natürlich urwüchsiger, charakterisirender Kraft, nur hin und wieder einen gesuchteren und conventionell geschnörkelten Ausdruck wählend oder in besonderen Momenten sich steigernd bis zu jenem tönenden Pathos, welches die antike Tragödie fast von Anfang bis zu Ende durchdringt. Im Aufbau der Handlung, in der Behandlung der Episoden, im Wechsel der Scenerie, in der Ausführung der Charaktere, in Rede, Gestus und Action dort strengste Gebundenheit, hier scheinbar freieste Willkür; wie könnten die Gegensätze schroffer einander gegenüberstehen?

Ist es auch anders möglich, wenn man Zeit, Ort, Volk, Verhältnisse gegen einander abwägt! Eben weil die tragische Kunst Shakespeare's, nicht wie ein dürrer Zweig von fremdem Baum dem jüngeren aufgepfropft, sondern als wild aufgeschossenes Stämmchen voll und ganz im heimischen Boden wurzelte, musste sie das Gepräge des Landes, des Zeitalters, der Anschauungen und Bestrebungen des derzeitigen Menschengeschlechtes an sich tragen. Es war nicht jene naive, einfache Welt mehr mit dem engumgrenzten Horizont, mit dem reinen, wolkenlosen Aether, welche ausserhalb ihrer harmonischen Sphäre nur ein wildes, wüstes Barbarenthum wusste; der Erdball war erschlossen, seine Völker standen in regem Wechselverkehr, eine lange Geschichte der Menschheit lag nach rückwärts, ein vielgestaltiges, weitausschauendes Treiben und Streben nach vorwärts den Blicken eröffnet, neue Ziele, immer neue Gebiete schuf sich die rastlose Thätigkeit, nach harter Arbeit lockten gesellige Freuden zu derbem Genuss, bunte Spiele die Schaulust. Es war ein rühriger, selbstbewusster, arbeitender Menschenschlag, nicht geneigt zu ruhig plastischer Beschaulichkeit, eine vielgliedrige, buntscheckige Gesellschaft verschiedenster Berufs- und Bildungsclassen voll realistischer Lebenskraft und Lebenslust. Und mitten hinein in diese griff und aus dieser holte sich mit genialer Keckheit der Dichter seine Stoffe und seine Gestalten und goss in diese die Fülle des Lebens, die ihn selbst als den echten Sohn seiner Zeit durchdrang.

Die Verhältnisse, welche die damalige Bühne beherrschten, das Primitive des Schauplatzes selbst, auf welchem sich die scenische Darstellung zu vollziehen hatte, die Lust des Publikums an kräftiger Action und wechselreichen Bildern waren Factoren, mit denen er nicht allein zu rechnen hatte, zumal als zugleich ausübender Künstler, sondern die er auch willig und gern

in Kauf nahm, um seinen poetischen Gebilden volle Freiheit der Gestaltung zu wahren, um wirksam zu sein im Sinn und Geschmack seiner Zeit. Aber er war weit entfernt diesem Sinn und Geschmack zu huldigen in jener gemeinen Art, die sich begnügt mit dem Beifall roher Schaubegier und groben Sinnenkitzels. Er war darauf bedacht zu läutern und zu veredeln, nur dass er diesen Process an sich und an seinem Publikum nicht nach dem Kanon trockner Gesetzesvorschrift, sondern aus sich selbst heraus nach dem inneren Gesetze seines Genius vollzog. Ohne sich von Anfang an sogleich von der Macht der Tradition befreien zu können, entledigte er sich während einer mässig langen, doch an Gewinn überreichen Dichterlaufbahn des hohlen, grosssprecherischen Bombastes wie des wüsten phantastischen Tones in der Diction, schritt er von der Darstellung des blos Grässlichen und Blutigen mit seiner oft gar zu trivialen Schlussmoral zu dem wahrhaft Tragischen, setzte er an die Stelle des regellosen, gehäuften Nacheinander allmählich auch den strenger gegliederten, kunstvolleren Bau. Die Technik gerade verdankt ihm in mehr als einer Beziehung eine hochwichtige Förderung.

Freilich nicht in allen Punkten. Es zeugt von einer übertriebenen Vergötterung des unsterblichen Briten, wenn man der Führung der dramatischen Handlung bei ihm die unbedingteste Vollendung zuschreibt, sie zur allseitigen Nachahmung empfiehlt. Das hastige, oft leicht zu vermeidende Wechseln der Scene, das allzu souveräne Umspringen mit Raum und Zeit ist, ohne dass man deshalb die angeblichen drei Einheiten des Aristoteles zu preisen nöthig hat, keineswegs eine künstlerische Vollkommenheit und erweist sich auf der heutigen Bühne von selbst als unmöglich. Derartige Freiheiten waren eben nur bei der mehr als simplen Ausstattung der altenglischen Scenerie erträglich, wo die Abwesenheit fast

jedes decorativen Schmuckes weniger zerstreute, der Phantasie noch genug zu ergänzen blieb. Je mehr sich die Scene realistischer Wahrheit nähert, desto vorsichtiger muss vermieden werden, das Interesse durch fortwährende Verwandlungen und Sprünge zu zerstreuen und zu zersplittern. Ueber das zeitliche Auseinander der Dinge täuscht der Dichter schon leichter hinweg. Die lebhaft pulsirende Handlung bei Shakespeare treibt ferner zwar kräftig zu einem steilen Höhepunkte hinan, ermattet aber jenseits desselben nur zu leicht, wird episodenhaft und leidet im zweiten Theile des Stückes nicht selten an arger Zersplitterung. Die Katastrophe ist oft nur lässig hingeworfen. Dafür breiten sich eben die Episoden allzu behaglich aus, und der Vorwurf der Polymythie ist häufig wohl am Platze. (Vgl. G. Freytag, Technik des Dramas S. 160 f.) Ich erinnere nur an die so zahlreichen Schlachtenscenen, an die humoristischen Intermezzi, an die parallelen Nebenhandlungen (z. B. Familie Gloster im Lear), an die massenhaften Ermordungen u. s. w. Solcher Mangel an Concentration gerade in der sinkenden Handlung, verbunden mit jenem fortwährenden Ortswechsel, schädigt das Interesse für den Helden und ist technisch nicht gut zu heissen. Es erklärt sich dergleichen aus den Besonderheiten des damaligen Theaters, Manches wird ein geschickter Regisseur verdecken und mildern können, aber eben darum darf es nicht als mustergültig hingestellt werden. Wie sehr nun auch selbst heutigen Tages die Stürmer und Dränger geneigt sind, sogleich über Vergewaltigung der freien Genialität durch eine engherzige Theoretik zu klagen, so darf dies in der Sache doch nicht beirren. Wir wissen nur zu gut, Shakespeare bleibt darum doch Shakespeare.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergibt sich, dass in Betreff des allzuhäufigen Scenenwechsels, der Lösung des Knotens in der fallenden Handlung, der

Handlungseinheit und der Episoden der englische Classiker gar nicht überall das beste Beispiel gibt, dass man hierin weit richtiger auf jene älteren Vorschriften zurückgreift, von welchen bereits im siebenten Capitel dieses Buches die Rede war, auf welche das nächste summarisch zurückkommen wird, und dass man den Neuerungen Shakespeare's nur bedingungsweise und hinsichtlich einer massvollen Vermannigfaltigung der älteren Formen beitreten wird. Abgesehen davon finden wir bei ihm zum Theil instinctive die nämlichen Gesetze beobachtet, welche sich schon aus den technisch reifsten Dramen des Alterthums entwickeln liessen; wir finden jene fünf Theile der Handlung, Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe in einem meist richtigen Verhältnisse über die fünf Aufzüge vertheilt, eine wirksame Verwendung der Peripetie und die stricteste Causalität in der Aufeinanderfolge der einzelnen Geschehnisse. Das ist also zunächst nichts Neues.

Neu dagegen ist die Gestaltung der Bühnenaction an sich. Natürlich! Die auftretenden Personen steigen auch nicht mehr in langherabreichenden Gewändern auf hohen Kothurnen einher, mit einer streng bemessenen Gesticulation. Es sind nicht mehr nur Könige und die Angehörigen der Könige, mit einer Gefolgschaft von Sehern und Herolden: ein buntgemischtes Volk von Bauern, Kriegern, Possenreissern drängt sich dazwischen breit nach dem Vordergrunde, leichtgeschürzt, Hände und Füsse frei zu der lebhaftesten Mimik, schlagfertig im eigentlichsten Sinne des Wortes; darum auch Schläge und Gefechte, Volksgetümmel und Schlachtenlärm auf offener Scene, die nun nicht sowohl ein Schauplatz, als vielmehr der Tummelplatz drastischster Action wird. Gewiss es war ein Fortschritt, ein naturgemässer und bedeutsamer Fortschritt, welchen die neuere Bühne durch diese Befreiung von den steiferen Formen der Alten that.

Für plastische Ruhe ward nunmehr ein bewegungsvolles Gemälde geboten. Insofern aber mit jenem Befreiungsacte auch eine gesteigerte Lust am äusserlichen Vorgange und der sinnlichen, rohstofflichen Erscheinung Hand in Hand ging, vermochte jener nur dadurch einen wirklich segensreichen Einfluss auf die Dramatik auszuüben, dass die jedes äusseren Zwanges entledigte Bühnenaction massvoll eingeschränkt und unter den Dienst der Idee gestellt wurde. Wenn nun Shakespeare auch nicht überall und nicht zu allen Zeiten gleich stark dieses künstlerische Gesetz befolgte, wenn in gar manchem seiner Stücke der sinnlich drastische Vorgang da und dort nur um seiner selbst willen dazusein scheint, so hebt doch die Wucht des Gedankeninhaltes zumeist das Uebergewicht jenes unkünstlerischen Elementes ganz oder theilweise wieder auf, der Dichter weiss die Gegenstände gewöhnlicher Schaulust, prunkvolle Aufzüge und bunte Maskeraden, Geisterspuk und Kerkernacht, Trommelwirbel und Schwertgeklirr, ja selbst die groben Spässe des Hanswurstes zu wirkungsvollen Hilfsmitteln seiner tragischen Kunst zu veredeln, die, was sie auch nur sollen, der Idee eben zur verkörpernden Folie dienen.

Was von der Action auf der Bühne gesagt ward, gilt auch von den Charakteren und der Sprache, welche dieselben reden. Der erweiterte Kreis der Stoffe, die beträchtlichen Standes- und Bildungsunterschiede der dargestellten Personen heischten von selbst eine grössere Individualisirung und gegenseitige Differenzirung. Die Gestalten der alten Bühne gehörten fast ausschliesslich der herrschenden Classe an, der Horizont ihrer Anschauungen war wesentlich derselbe, ja bei der Einfachheit der Lebensverhältnisse nicht einmal von denen der untergeordneten Personen allzuweit geschieden. Gebieten und Gehorchen waren die Angelpunkte des Verhältnisses beider, Hochherzigkeit und Muth waren sozusagen eins

mit edler Geburt, bei einem Unfreien durfte man leicht die Gegentheile, niedrige und feige Gesinnung voraussetzen. Das war so ziemlich Alles.

Man hat gut Naserümpfen über das „Typische“ der antiken Helden. Die Simplicität heroischer und selbst historisch-antiker Zustände bedingt eben an sich diese grössere Uniformität, und die schattenhaften Gestalten der Sagenwelt gewannen, selbst mit dem geklärten Geiste des fünften vorchristlichen Jahrhunderts erfüllt, nicht denjenigen Grad inneren individuellen Lebens, welchen eine moderne Dramatik ihren Gebilden, welche sie der Geschichte und der Actualität entlehnt, einzuhauchen vermag. Und ist nicht sogar diese selbst jenen epischen Figuren gegenüber, wo sie dieselben herausgreift, in Verlegenheit? Die Schuld jenes Mangels an individuellerem Gehalte trifft also in erster Linie die Stoffe, in zweiter die Zeit, d. h. die ganze Artung des Alterthums, aber nimmermehr die Kunst der alten Dichter. Wenn man aber keinem Jahrhundert einen Vorwurf daraus machen darf, dass es nicht über sich selbst hinaus konnte, so muss man es auch nicht als etwas gar so Grossartiges preisen, wenn ein fortgeschrittenes Jahrhundert von seinen natürlichen Errungenschaften einfach Gebrauch macht. Oder wird man etwa die geistige oder physische Reife und Ueberlegenheit des naturgemäss erreichten Mannesalters gegenüber Jünglingen oder Knaben als ein Verdienst ansehen? Also einem jeden Alter das Seine! Und wir stehen einfach vor der Thatsache, dass die complicirtere Lebensform eines sechzehnten und siebzehnten, geschweige denn neunzehnten Jahrhunderts natürliche Fortschritte und Bereicherungen auf einem Gebiete mit sich bringen muss, auf dem sich übrigens nur der Entwickelungsprocess nach Art der Pflanze vollzieht, also nur von Stadien eines organisch nothwendigen Fortschreitens die Rede sein kann.

Wie fern überhaupt die antiken Classiker von der Darstellung des blos „Typischen“ in dem Sinne des skizzenhaft Allgemeinen und Oberflächlichen, zeigt die Vergleichung ihrer Hauptcharaktere, u. z. gerade der unter einander verwandtesten, zur Genüge; auch ist davon oben gesprochen worden. Bei Sophokles entdecken wir sogar den glücklichen Versuch, den Mann aus dem Volke in seiner Weise reden zu lassen. — Von ungleich grösserer Wichtigkeit ist die Aufhebung, nicht der Einseitigkeit, wohl aber der Unveränderlichkeit der Charaktere, wie letztere den Griechen eigen war. Durch reicheres dramatisches Leben kräftiger herausgetrieben, zeigen die Charaktere nunmehr einen, sich unter dem reciproken Einflusse der Handlung vollziehenden Wandlungsprocess. Davon liegen in der antiken Tragödie nur die Keime vor, diese jedoch deutlich und unverkennbar. Wir kommen auf die wichtige technische Errungenschaft im nächsten Capitel eingehender zurück. So besteht denn der Fortschritt durch Shakespeare wesentlich in der reicheren Ausgestaltung und Bewegung der Charaktere, gepaart mit einer individuell gefärbten Ausdrucksweise derselben, ein Fortschritt, welcher dem dramatischen Genie des Dichters ebenso sehr zum Lobe gereicht, als er, in seinen ersten Ansätzen bereits in der alten Tragödie angedeutet, die nothwendige, wennschon von Anderen nicht gepflückte Frucht war eines vorgeschrittenen Jahrhunderts.

Soviel vom Technischen. Wie aber verhält es sich mit dem inneren Wesen der tragischen Kunst Shakespeare's, mit den eigentlichen Gesetzen der Tragik? Nun, wir dürfen die freudige Gewissheit aussprechen, es sind dieselben, welche fünfhundert Jahre vor, dieselben, die sechzehnhundert Jahre nach Christi Geburt, beide Male selbstständig, organisch zu Tage treten, es sind die nämlichen Grundlagen, auf denen der berühmte Altmeister,

der Marathonkämpfer, auf denen der unsterbliche Brite seinen unvergänglichen Wunderbau aufführt, und auf welchen wir und alle kommenden Geschlechter weiterzubauen haben. Im Wesentlichen herrscht volle Uebereinstimmung des tragischen Gesetzes bei Aeschylos und Shakespeare. Aeschylos stellt den Menschen sittlich frei und verantwortlich in eine Welt, die durch höhere, heilige Ordnung zusammengehalten wird. Aus eigner Schuld verletzt dieser die seinem Eigenwillen gezogenen Schranken, aus seinem Charakter motivirt sich sein Leiden. Alle Willkür, aller Zufall ist ausgeschlossen, des Helden Fall ist einzig die sittlich nothwendige Sühne seines Fehls, zu welchem ihn Sinnlichkeit, Leidenschaft, Herrschbegier, Ehrgeiz, Rachsucht und trotziges Selbstvertrauen verführte. Wenden wir dies auf Shakespeare's Meisterwerke an, so begegnen wir ganz den gleichen Erscheinungen. Wir sehen im „Macbeth“ den Helden von masslosem Ehrgeiz getrieben zum Mörder werden, alsbald rastlos von Mord zu Morde eilen, bis er unter den Schlägen der rächenden Nemesis zusammenbricht, wir sehen „Othello“, dessen Negerblut durch die Fackel der Eifersucht bis zur thierischen Wildheit erhitzt wird, das eigne Glück mit mörderischer Hand vernichten, wir sehen in „Romeo und Julia“ die Opfer einer Liebe, die sich vermisst, alle Schranken zu durchbrechen, in denen sie doch festgebannt sind und von denen sie sich gleichzeitig nicht einmal zu befreien wagen. Den „Coriolan“ treibt das verletzte Ehrgefühl zum Verrath am eignen Vaterlande, „Cäsar“ stürzt durch sein edles Vertrauen, welches sich doch mit der Rolle des Usurpators übel verträgt, während sein Mörder Brutus aus einem eben solchen, allzuschnellen Vertrauen untergeht, ein grossartiger Parallelismus der Motive, „Antonius“ erliegt der thatenlosen Sinnlichkeit, die selbst den Tüchtigsten erlahmen macht. Hier wie in zwei weiteren Tragödien

liegt die Schuld des Helden in einer Schwäche, ein ebenso schwieriges Problem für den Dramatiker, als von diesem in trefflichster Weise gelöst. Das tragische Motiv des „Hamlet“, eben die Inactivität dieses unglücklichen Königssohnes, welcher der That nicht gewachsen ist, die auf seine Schultern gelegt ward, wie erscheint es in seiner undramatischen Natur nicht verhüllt, nein verklärt durch die geistige Tiefe seines Trägers. Und wie grossartig bekundet sich der geborene König in dem wahnsinnigen „Lear“, dessen kurzsichtige Eitelkeit und aufbrausender Zornesmuth dem greisen Herrscher vorher ein so schlimmes Zeugniss ausstellt, wie gross tritt er unsrer menschlichen Theilnahme gerade unter den umgekehrten Verhältnissen entgegen! Und an ein noch gewaltigeres Problem wagt sich der kühne Tragiker, indem er uns die verkörperte Bosheit vor Augen führt in der Gestalt seines Richard III. Das würde auch Aeschylos kaum gewagt haben, wennschon seine trotzigen Götterverächter nahe heranreichen. Und dennoch fällt das gewagte Problem in den Gesichtskreis derselben Tragik, die nur grossartig angelegte Gestalten, wenn auch im Kehrbilde der entsetzlichsten Verirrung, vorführen will. Im Uebrigen fordert ein solches Problem eine geniale Dichterkraft, und selbst derjenigen Shakespeare's war es nicht möglich, das schlechthin Widerwärtige und Grässliche des Stoffes völlig zu überwinden.

Auf die angezogenen neun Tragödien beschränke sich unsre Betrachtung, die übrigen, namentlich die Historien, besitzen für uns nur mehr literarhistorisches Interesse. Man experimentirt mit einer Anzahl derselben neuerdings auf den Bühnen, dauernd werden sie dort nicht heimisch werden. Die auch in den Königsdramen oft genug in die Augen fallende dramatische Technik mag bei der Aufführung überraschen und den Schein der Tragik erwecken, Tragödien im eigentlichen Sinne sind

sie nicht, sollen sie nicht sein. Stücke, wie „Titus Andronikus“, gehören, wenn überhaupt Shakespeare, sicher dessen Lehrlingsjahren an und stehen nicht auf der Höhe seiner sonstigen dramatischen Production. Die Novellenstoffe „Perikles“ und „Cymbeline“ verdienen nicht den Namen einer Tragödie, noch weniger die Parodie „Troilus und Kresşida“. Dagegen liegt dem „Timon von Athen“ eine tieftragische Idee zu Grunde.

Was aber jene neun Meistertragödien anlangt, so verbürgen sie uns die Wahrheit der obigen Behauptung, nach welcher die Tragik Shakespeare's vollkommen auf denselben Grundgedanken ruht, wie die aeschylische: „Der Mensch ist seines eignen Schicksals Herr und nach Charakterart und freier Wahl des Herzens zieht aus der Urne des Geschicks er Leben oder Tod.“ Die Idee der tragischen Schuld geht durch alle jene Dramen hindurch, die Forderung einer gerechten Weltordnung, jene unerlässliche poetische Gerechtigkeit, erfüllen sie alle.

Der Mensch steht hier vollkommen unabhängig, sittlich frei da. Sein Lebensgang ist solange Selbstbestimmung, bis er in Widerstreit mit dem ewigen Sittengesetz geräth. Der Held ist ein bedeutender Charakter, an sich voll kühner Entwürfe. Bald sind dieselben egoistischer Natur, bald stehen sie im Dienste einer höheren Aufgabe. In ihrer Verfolgung stösst er auf Schwierigkeiten, Hindernisse, die er kraftvoll überwindet. Aber in der Aufbietung, ja Ueberbietung seiner Kräfte geräth er in eine verhängnissvolle Befangenheit, sein, an sich vielleicht edles, oder wenigstens berechtigtes Wollen treibt ihn auf einen Abweg, die eigne Verblendung, durch Selbstüberhebung oder Leidenschaft oder im unrechten Augenblick eintretende Unthätigkeit herbeigeführt, stürzt ihn in schwere Schuld. Die naturgemässe Reaction der gestörten Ordnung gewinnt jetzt Macht über ihn, vergebens ringt der Verzweifelnde dagegen, sein endlicher Fall besiegelt das

ewige Gesetz. Der Kampf des Helden wider sein selbstheraufbeschwornes Schicksal, die Phasen seines allmählichen Untergangs sind noch mehr verinnerlicht, die fremden feindlichen Mächte sind es weniger, die ihn erschüttern, in seiner Brust wogt der heftigste Streit, der des Gewissens. Wie herrlich schon Aeschylos in seinem Orestes dieses erwachende Gewissen gezeichnet, Shakespeare versteht es, die Qualen desselben noch wirksamer, erschütternder zur Darstellung zu bringen, im Macbeth, im Richard, im Hamlet. Die Katastrophe entwirft er mit eben der logischen Strenge, fast könnte man sagen Unbarmherzigkeit, wie der Grieche, sie ist nur das nothwendige Facit der Rechnung, und in dieser herben Form nur da möglich, wo der Dichter seiner poetischen Gerechtigkeit völlig sicher ist. Die Shakespear'schen Katastrophen häufen oft das Grauenvolle und allzu Blutige, aber die Kunst dieses Tragikers versteht auch das Mass unsrer Empfänglichkeit für das Furchtbare zu steigern, wie er andrerseits der Einzige ist, welcher mit diesem letzteren das Gegensätzlichste, den Humor, zu verbinden wagt.

So nimmt die Tragik durch Shakespeare formell einen ungemeinen Aufschwung, materiell entwickelt und erweitert sie instinctmässig dieselben Ideen und Principien, wie bei ihrem ersten Erscheinen in Athen. In einer richtigen, massvollen Verwerthung der durch den genialen Briten gewonnenen Bereicherungen, in der Anwendung dieser auf die der Kunst von Anbeginn eigenen Gesetze besteht die Aufgabe unsrer modernen und aller künftigen Tragik.

Shakespeare's Bedeutung ist in ihrem vollen Umfange bekanntlich erst im Laufe der letzten hundert Jahre bei uns gewürdigt worden. Wieland übersetzte ihn, Herder wies mit Nachdruck auf ihn hin, Göthe lernte

ihn früher, Schiller etwas später kennen und bewundern, die Stürmer und Dränger beteten ihn an und — ahmten ihn leider auch nach. Aber sie erfassten eben nur das Aeusserliche an ihm, und geblendet von dem Zauber seiner Technik im Charakterisiren, verstieg sich Lenz zu dem zwar schimmernden und bestrickenden, aber ebenso verkehrten und irreführenden Ausspruch: „Nicht die Handlung ist die Hauptsache im Drama, sondern die Charaktere sind es.“ Fortan wollte man nur noch „ganze Menschen auf die Bühne bringen“, darin glaubte man das Geheimniss aller wahren Dramaturgie entdeckt zu haben. Es bedurfte wahrlich nicht der zerfahrenen Machwerke eines Lenz und Klinger, rechter Caricaturen des britischen Meisters, um die Haltlosigkeit dieser neuen Lehre, mit der man nun glücklich über die „Antike“ und den steifen Aristoteles hinauszusein hoffte, einzusehen. Man kann sich an weit bessere Beispiele halten. Auch Göthe und Schiller huldigten in jugendlichen Brausejahren diesem Vorurtheil; als ihr Urtheil und ihr dichterisches Können gereift, kehrten sie bewusster- und ausgesprochenermassen zu der älteren Auffassung zurück. Auch „Götz“ und die „Räuber“ sind ja solche „Charakterdramen“, an sich voll so grossartiger Schönheiten, und doch fehlt ihnen, um vollkommene Tragödien zu sein, dieses Eine, eben die richtige *σύστασις τῶν πραγμάτων*.

Weniger zeigt sich dieser Mangel bei Schiller, dem geborenen Dramatiker, der die Handlung in keinem seiner Stücke, Carlos ausgenommen, zurücksetzte, am deutlichsten bei Göthe. Doch davon später.

Der Sturm auf die „Pedanterien“ des Aristoteles, die man so ziemlich gleichbedeutend mit der gesammten antiken Tragik nahm, war hauptsächlich gegen die theoretischen Bestrebungen Lessing's gerichtet. Es ist lehrreich zu sehen, wie sich dieser zu der ganzen Frage stellte. Er kannte Shakespeare, er bewunderte ihn, er empfahl

ihn. Und doch blieb er ihm thatsächlich fern, machte er sich weder theoretisch noch praktisch dessen wichtige Neuerungen und Erweiterungen auf dramatischem Gebiete zu Nutze. Das kam so. Die theoretisch-ästhetische Thätigkeit Lessing's begann mit der Widerlegung und völligen Vernichtung desjenigen Systems, welches die Franzosen auf eine verkehrte Interpretation der aristotelischen Poetik gegründet hatten. Indem aber jener die Irrthümer Corneille's, Voltaire's u. a. nachwies, den Stagiriten gegen seine falschen Freunde in Schutz nahm, erwärmte er sich allmählich für die überaus treffenden und scharfsinnigen Urtheile und Gesetze der Poetik dergestalt, dass er dieses Buch zuletzt für den Kanon aller Dramaturgie ansah und kein Bedenken trug, in verba magistri zu schwören. Dabei gerieth er selbst in einen doppelten Irrthum. Erstens interpretirte er die Definition der Tragödie bei Aristoteles auch seinerseits falsch, zweitens identificirte er diesen letzteren irrigerweise ebenfalls mit der „Antike" überhaupt. Beides ist oben bereits besprochen und erledigt, darum nur wenige Worte zur Anwendung. Hinsichtlich der Katharsisfrage kam Lessing nicht über den moralischen Begriff hinaus, wie wir sahen. Obgleich nun Aristoteles diese moralische, d. i. direct bessernde, erziehende, Tugend erzeugende Bedeutung in seine Erklärung gar nicht hineinlegt, steift sich Lessing darauf, die Tragödie müsse Mitleid und Furcht „in tugendhafte Fertigkeiten verwandeln". Dazu kommt das Missverständniss der zwei Begriffe ἔλεος und φόβος an sich und in ihrer gegenseitigen Correlation. Ferner wissen wir, wie die Theorie des Aristoteles entstand. Was uns Beispiele sind, waren ihm Beweise. Aus dem vorhandenen Dramenschatze setzte er seine Lehre zusammen, wobei er von argen Vorurtheilen geleitet wurde auf Kosten des Aeschylos und zu Gunsten seines eignen im Verfall stehenden Zeitalters. Die Poetik ist also keineswegs ein

compendiöser Ausdruck für die — unter sich ja wieder ganz verschiedenen — dichterischen Intentionen eines Aeschylos, Sophokles, Euripides u. a. Trotz einer grossen Anzahl richtiger Beobachtungen, zutreffender Einzelheiten fehlt der Poetik also das Verständniss gerade für die ältere, d. i. für die genuine Tragik.

Alles das entgeht Lessing, der den Philosophen von Stagira für den Dolmetscher des Aeschylos und Sophokles, ja des Alterthums ansieht. Er pocht noch nachdrücklicher auf die von ihm, oft vorsichtig und mit Vorbehalt, aufgestellten Regeln. Und indem er ihn überdies in gewichtigen Fragen missversteht, gewinnt er ein System, welches eigentlich weder auf Aeschylos noch Sophokles noch Aristoteles passt, und ist ein strengster Aristoteliker, ohne in der That seinen Meister zu vertreten. In die Zauberformeln desselben gebannt, hat seine Theorie keinen Raum für Andres mehr, auch nicht für Shakespeare. Derselbe passt freilich übel zum Aristoteles, wenn man nicht genau dasjenige an diesem unterscheidet, was richtig, was falsch beobachtet ist, sondern ihn gläubigen Herzens einfach unterschreibt. Nun war unser grosser Lessing ein viel zu scharfsinniger Kopf, als dass er sich durch jene Doctrin gegen das anders geartete Grosse und Schöne hätte verstocken, und ein Mann von zu gesundem Geschmack, als dass er sich auf die versteckten Abwege der Rührung und Erschütterung à tout prix oder gar der Schicksalstragödie hätte locken lassen. Allein ohne nachtheiligen Einfluss auf seine Vorstellung vom Tragischen war die absolute Hingabe an die aristotelische Einseitigkeit doch auch bei ihm nicht. Mit der vagen und zudem irrig aufgefassten Forderung, die Tragödie solle „Furcht und Mitleid erwecken“, verblasste ihm der Schuldbegriff bis zu dem Grade, wo das adäquate Verhältniss von Schuld und Sühne aufgehoben erscheint.

Das zeigt sich am besten in seinen beiden Tragödien „Sara“ und „Emilia“, zumal in der letzteren.

Ueberhaupt kommen für uns nur diese zwei in Betracht. Die erstre bekundet noch deutlich die Abhängigkeit des Dichters vom ausländischen Muster, erst die letztere ist so recht ein Beispiel für die auf Aristoteles gegründete Lessing'sche Theorie. Zeigt sich dort eine noch sentimentale und unerquickliche Modernisirung des Medeamotivs, wobei die Intrigantin die Rolle einer boshaften Courtisane, nichts besseres, spielt, die Heldin und ihr ungetreuer Getreuer gar zu weichlich und energielos erscheinen, die Motivirung viel zu wünschen übrig lässt, so tritt in „Emilia Galotti“ das Motiv der Virginia meisterhaft in Handlungsaufbau, Charakteristik und Sprache gehalten uns entgegen. Das Stück wird stets zu den wirkungsvollsten im besten Sinne des Worts gehören. Dennoch besitzt es eine grosse, unheilbare Schwäche, die eben aus dem Aristoteles herrührt. Ich rede nicht von jener üblen Motivirung, nach welcher — wie Mellefont die beiden Frauen — hier Marinelli die Orsina und Odoardo in einem sehr kritischen Augenblicke allein lässt, — sie würde auch den Tadel des Aristoteles erfahren. Ich spreche vielmehr eben von der mangelhaft entwickelten Schuld der untergehenden Heldin. Denn ohne alle Schuld soll sie ja nicht untergehen, und die vorhandene ist auch vom Dichter angedeutet, aber leider auch nichts mehr. In der Neigung Emilia's zum Prinzen könnte zwar ein vollwichtiges tragisches Motiv ihres Todes liegen, doch müsste dasselbe klarer zu Tage treten, auf die That Odoardo's zwingender wirken. Vielleicht trug Lessing Bedenken, eine frevelhafte Liebe, welche die Heldin an ihrem Hochzeits- und zugleich dem Todestage ihres Bräutigams hätte äussern müssen, mehr als nur anzudeuten, jedenfalls ist dadurch die Handlungsweise des alten Galotti unbegreiflich geworden. Aus Vorsicht er-

mordet kein Vater seine Tochter und das heisse Blut des Alten müsste zuerst gegen den Verführer und dessen Helfer aufwallen, nicht gegen die reine Tochter den Dolch zücken, zu deren Befreiung vorher kein Versuch gemacht, zu deren Preisgebung noch durchaus keine Nöthigung vorhanden ist. Der rauhe Republikaner hat gewaltig viel Respect vor der unentrinnbaren Gewalt eines Duodez-tyrannen. Wenn Emilia sich selbst aufgab, und in ihren Worten („Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts" u. s. w.) spricht sich etwas derartiges aus, so war damit dem Vater zunächst die Pflicht auferlegt, sein Kind um jeden Preis zu retten, selbst auf Gefahr s**e**i**n**e**s** Lebens der Gewalt ihres Verfolgers zu entziehen, und das, sollte man meinen, war für einen alten Soldaten ebenso natürlich als nach Lage der Verhältnisse und des Ortes ausführbar. Ein halbes Dutzend Lakaien würden ihn wenig gehindert haben, und wenn-schon, der Versuch musste gemacht werden. Anders verhielte es sich, wenn Emilia, in deren Herzen eine mächtige Liebe zu dem Mörder ihres Verlobten, — den sie thatsächlich nur achtet und ehrt, nicht liebt, — über-mächtig zu werden beginnt, im Bewusstsein der Schmach, die schon in diesem sündlichen Triebe liegt, sich den Tod selber gäbe. Da träfe tiefgehende Leidenschaft und keusches Ehrgefühl in dem Punkte zusammen, wo die ausbrechende Verzweiflung zu rascher That treibt. Doch wir wollen nicht weiter mit Lessing rechten. Warum kann ihm nicht in diesem Falle die Wendung besser geschienen haben, den übereilt zustossenden Vater zum blossen Werkzeug für die ernstlich motivirten Intentionen der Heldin zu gebrauchen? Eine gewisse resignirte Muth-losigkeit, ein Mangel an kühner Initiative hängt den Lessing'schen Gestalten immerhin an. Sie verstehen besser über ihre Lage und Gemüthsverfassung zu philosophiren,

als für sich zu handeln. Darum treibt auch hier wie dort das Gegenspiel die tragische Action hervor, die Helden verhalten sich in der steigenden und bis in die fallende Handlung hinein passiv, ihre Kraft reicht eben hin, die Katastrophe zu bewerkstelligen.

Der „Nathan“ gehört nicht hierher. Er ist ein Tendenzstück, aber von der edelsten Art, ein Hoheslied auf Duldung und Nächstenliebe, wahrhaft christliche Tugenden; überdies ein Schauspiel, eine Anagnorisis im echt aristotelischen Sinne, in welcher nicht allein ein Bruder seine Schwester, der Oheim seines Bruders Kinder wiederfindet, sondern vor Allem das grosse „*γνῶθι σεαυτόν*“ zur Erörterung gelangt.

Lessing's Bedeutung als des ersten deutschen Systematikers auf dem Gebiete der Dramaturgie sowie als Förderers des deutschen Schauspielwesens steht höher als diejenige des productiven Dramatikers. Und wenn seine Bescheidenheit sich selbst hierin gar zu viel absprechen will, so bleibt sein Hauptverdienst denn doch, durch Brechung des französischen Einflusses und ein selbstständiges Studium der Alten neue Bahnen erschlossen zu haben, auf denen ein wahrhaft genialer Tragiker die höchsten Triumphe zu erzielen vermochte.

Göthe war dies nicht. Dieser grosse Herzenskündiger verstand sich weit besser auf die Enthüllung der tiefsten und geheimsten Empfindungen der Menschenbrust, als auf die Darstellung einer reich und mächtig pulsirenden Action. Die kunstreiche Fügung der Begebenheiten (*σύστασις τῶν πραγμάτων*) und das Heraustreiben eines grossen tragischen Conflictes war von Natur nicht seine Sache. Was erstere anlangt, so zeigt die Formlosigkeit seines „Götz von Berlichingen“ nur den Jugendmuth des sich über alle Schranken und Regeln hinwegsetzenden Genies. Die Schönheit der Einzelbilder dieser kaleidoskopähnlichen Dichtung, die Treue des historischen

Verständnisses, ja selbst das wahrhaft Tragische im Schicksal Götzen's in Ehren, wird doch Niemand das Ganze ein eigentliches Drama nennen, wie es denn der Dichter selbst von Haus aus kein solches nannte, noch durch die Bühnenbearbeitung daraus machen konnte. Und wenn es auf dem Theater seine Wirkung nie verfehlt, so darf es doch nichts weniger als Vorbild und Muster für einen Dramaturgen sein, den Erfolg erzielt es eben trotz seiner lockeren Form. Als der Dichter mit seinem zweiten Stücke, dem „Clavigo", den Forderungen eines kunstgemässen Baues entsprach, erntete er wiederum nicht die verdiente Anerkennung. Die nachher folgenden Tragödien weisen eine im Ganzen regelrechte Anlage auf, die Handlung ist einfach, so einfach, dass sie sich kaum fortzubewegen scheint. Längen sind daher aus der „Iphigenia" ebensowenig als aus „Torquato Tasso" hinwegzuleugnen. Die herrliche Sprache fesselt die Theilnahme, welche gegenüber der dramatischen Sterilität ermatten würde, die Handlung verdünnt sich hier bis zum blossen Gemüthsprocesse. Sie ermangelt zudem im „Tasso" der Einheit, welcher durch einen Einschnitt in zwei ungleiche Hälften gespalten, im dritten Acte die abgelaufene Action frisch anspinnt und sonach zwei Peripetien, im 2. und im 5. Aufzuge, enthält. In seiner letzten, grössten Dichtung kehrt Göthe formell wieder ganz zu seiner ursprünglichen Art, zur Formlosigkeit zurück. „Faust," das Gedicht seines ganzen Lebens, entspricht weder in seinem ersten, noch vollends im zweiten Theile den Vorstellungen von einem regelrechten Drama. Göthe setzt sich bewusst und geflissentlich darüber hinweg, die technischen Gesetze der Handlungsfügung kümmern ihn nicht, stolz baut er allein auf die Tragik des Inhalts, dort sucht er seine Erfolge, aber er sagt sich äusserlich von dem Kunstgesetze los. Das Beispiel des genialen Mannes darf Keinen, es müsste

denn wieder ein Göthe sein, zur Nachfolge hierin ermuthigen.

Auch auf dem Gebiete der Charakterzeichnung bewährt sich unser Dichter wohl als vollendeten Menschenkenner, auch als beredtesten Dolmetscher der geheimsten Gedanken in herrlichster Form, aber nicht als Tragiker. Nicht unähnlich dem Euripides, mutatis mutandis, stehen seine Heldinnen höher als seine Helden. Adelheid, Kläre, die beiden Leonoren, Iphigenia, Gretchen werden unsterblich leben. Das Dämonisch-Berückende, das aufopfernd Entschlossene, reinste Denkart bei edelster Bildung, erhabne siegreiche Jungfräulichkeit, weibliche rührende Hingebung mit allen kleinen nicht minder weiblichen Fehlern, wer hätte es wahrer und zugleich künstlerischer dargestellt als er? Doch von allen diesen herrlichen Frauengestalten ist, man bedenke das wohl, nur eine dem Titel nach, eine zweite wenigstens thatsächlich, nicht ausgesprochenermassen die Heldin ihres Stückes. Von der kraftvollen Gestalt Götzen's abgesehen, sind Göthe's Helden durchweg schwach, undramatisch, Abbilder des Dichters selbst in seinen einzelnen Entwickelungsphasen. Das tritt uns schon im Weislingen entgegen, dann in Clavigo, Fernando, in Egmont, Tasso und Faust. Man kann vergleichungsweise auch Werther und Eduard herbeiziehen. Ueberall die weiche, lyrische, ein wenig krankhafte Art, derselbe Mangel an kühner Initiative. An ihrer Schwäche, an ihrer Inconsequenz, an ihrer Unfähigkeit, nach männlichem Entschlusse zu handeln, gehen sie fast alle zu Grunde. So wahr sie an und für sich gezeichnet sind, so liebenswürdige Seiten sie entwickeln, sie können das Interesse nicht erhalten, sie sind keine eigentlichen Helden. Man überzeugt sich, Naturtreue und liebenswerthe Eigenschaften vermögen über die Forderung nicht hinwegzusetzen, dramatische, tragische Charaktere von der Tragödie zu erwarten. Wie viel weniger,

wenn ihr Handeln, soweit sie ein solches überhaupt prästiren, ein unselbstständiges, von fremden Einflüssen geleitetes, widerspruchsvolles, kurzsichtiges, ja ehrloses ist.

Eng damit zusammen hängt die Tragik des Dichters. Der tragischen Idee, des sittlichen Conflictes ermangeln seine Dramen keineswegs. Beim Götz ist es der Widerstreit zweier auf engem Raume zusammenstossender Welten, des Mittelalters mit seinem rohen, doch den thatsächlichen Verhältnissen noch immer nur zu sehr entsprechenden Faustrechte und der neuen Zeit, die mit der Aufhellung der über den Völkern lagernden geistigen Nacht zugleich gesittetere, geregeltere Zustände anstrebt, aber vorläufig noch gar unvollkommen darstellt. Es ist der Gegensatz zwischen der urwüchsig kräftigen Selbsthülfe, die schnell zum Schwerte greift und sich dabei auch vor Gewaltthat und Vergewaltigung nicht scheut, und zwischen der in ihrer Ausübung noch schwerfälligen und unbehülflichen Rechtspflege, die wieder ihrerseits diplomatischen Intriguen und der Verletzung des gegebenen Wortes zugänglich ist. Berlichingen ist das Opfer dieser entgegengesetzten Strömungen, er, der sich in die neue Ordnung der Dinge nicht zu finden weiss und sich bei den besten Absichten doch des Wortbruchs schuldig macht, den er Anderen vorgeworfen. Aber auch Weislingen geht, u. z. an seinen eigenen Lastern zu Grunde. Clavigo steht zwischen der Pflicht angelobter Treue und der Aussicht auf eine ruhmvolle Laufbahn. Die Einhaltung der ersteren ist ein Todesurtheil für die letztere, bedeutet so viel wie ein verfehltes Leben. Seine Schwäche, die sich einen Moment zu solchem Opfer aufgerafft, zieht ihn zur abermaligen Verneinung seines Gelöbnisses, welche den Tod der Verlobten zur Folge hat, wieder zurück und besiegelt seinen moralischen wie physischen Untergang. Das Sujet der Stella ist kein echt tragisches, insofern zwei treffliche Frauen nur durch die Gewissenlosigkeit

eines Ehrlosen unglücklich werden. Egmont ist der Held des sorglosen Lebensgenusses und der kurzsichtigen Sicherheit, er fällt, weil er seine Lage nicht durchschaut; der Dichter gab den durch die Geschichte nahegelegten Conflict zwischen Familienpflicht und Selbsterhaltung auf, um aus dem treuen, doch prosaischeren Hausvater die glänzende Gestalt eines leichtsinnigen Lebemanns zu machen. Was derselbe dadurch an poetischer Frische gewann, ging ihm als tragischem Helden nun freilich verloren.

Das Motiv der Iphigenia hat Göthe, so wie er es von Euripides überkam, erst zu einem tragischen gestaltet. Ist und bleibt es bei dem Griechen ein Abenteuer, welches die glückliche Errettung zweier Geschwister nach ihrer Heimath, infolge einer Ueberlistung eines rohen, plumpen Barbaren enthält, so hat der deutsche Dichter erst den sittlichen Conflict hineingewoben, aus welchem die Heldin glorreich hervorgeht, den Conflict zwischen der Selbsterhaltung und Rettung ihrer und der Person ihres Bruders einer-, andrerseits dem Gebote der Wahrhaftigkeit und Dankbarkeit. Das mag nicht im Sinne der Antike sein, aber gerade das Deutsche, was in dieser Auffassung liegt, macht uns die Dichtung so liebenswerth. Auch Tasso ist eine rechte Tragödie, auch ohne Tod und Blutvergiessen, nur dass die blos inneren, seelischen Vorgänge derselben zu wenig dramatische Bewegung ermöglichen. Zudem macht sich eine, infolge der zweiten Bearbeitung des Stoffes eingetretene Verschiebung des tragischen Schwerpunktes bemerklich. Im ersten Theile des Stückes ist Antonio sicher im Unrechte, der Held der ungerecht Gekränkte. Genug, so wie uns der Dichter sein Drama bietet, führt sein Held die Katastrophe, die ohne äusserlich starke Folgen doch das Unglück seines Lebens ausmacht, dadurch herbei, dass er in verblendeter Leidenschaft der Sinne die Schranken überspringt, welche

ihm gute Sitte und Zwang der Verhältnisse setzten. Man komme nicht mit dem Einwande, dass das Hofceremoniell zu Ferrara, im Widerspruche zu seinem geistig freien Standpunkt, zu ängstliche und pedantische Formen beobachte. Die fürstliche Familie zeigt jene Verfeinerung und Idealisirung der Empfindungen, die vor jeder Berührung mit der körperhaften Sinnlichkeit zurückbebt. Es ist also nicht hohle Etikette, sondern ästhetische Idealität in ihrer höchsten Potenz, die den in sinnlichen Rausch verfallenen Helden aus seinem Paradiese stösst.

Den tiefsten sittlichen Conflict offenbart der Faust. Wenn derselbe in seiner Gesammtheit den nach absoluter Erkenntniss jagenden Sterblichen zeigt, wie derselbe an der Grenze menschlichen Wissens und Könnens angelangt, den verführerischen Mächten der Finsterniss anheimfällt, sich schwer versündigt, aber kraft seiner nach der göttlichen Wahrheit strebenden Kraft erhalten und, nachdem er sein zielloses Streben menschlich beschränken gelernt, mit Gott versöhnt wird, ein Problem der erhabensten Art, so muss andrerseits die Frage, ob dasselbe im zweiten Theile der Dichtung als Drama durchgeführt worden sei, doch verneint werden. Dazu fehlt die Einheit und Klarheit der Handlung, die von zahlreichen, anderen als dem Gesammtzwecke dienenden Episoden überwuchert wird. Wir wollen nicht von dem poetischen Werthe an sich reden. Freilich geht hier der Cultus, welcher besonders heutigen Tages mit dem Lebenswerke des Meisters getrieben wird, geradezu in's Unglaubliche. Man überschätzt diejenigen umfangreichen Partieen, welche offenbar den Stempel einer greisen Phantasie an sich tragen, durch tiefsinnige Deutelei und wichtigthuende Verständnissinnigkeit um ein Bedeutendes. Alles ist göttlich daran. Und doch artet das Spiel der gealterten Einbildungskraft so oft in blosse Spielerei, die Verskunst so oft in Reimerei aus. Doch wir sagen schon mehr, als unser

Wille war. Nur gegen die Inscenirung dieser complicirten und mysteriösen Traumgebilde verwahren wir uns. Sie ist ein beredtes Zeugniss für unser unproductives Zeitalter, das am Vorrath einer früheren Generation zehrend mit Allem experimentirt und aus Allem eine Mode macht. Mag man sich an der tiefen Weisheit des zweiten Faust-Theiles lesend erbauen, auf die Bühne gehört er sicher nicht, und man thut dem Dichter sogar bitter Unrecht, wenn man die Gebilde seiner in's Uebersinnliche entschwebenden Phantasie auf Leinwand malt und in Balletcostüme steckt. Denkt man etwa durch solch augenfällige Handgreiflichkeit den oft schier — für Gelehrte selbst — unverständlichen Sinn zu enträthseln oder gar populär zu machen? Indem man die schweren Sätze jener Räthselsprache mit Oper und Ballet verbrämt? Doch die Mode wird sich bald ausgelebt haben. Für die Bühne ist nur der erste Theil geeignet, trotzdem auch er technisch grosse Bedenken hat. Man kennt den ungefähren weiteren Verlauf, man ist gewöhnt das Stück als Fragment zu betrachten. Und die Heldin desselben ist ohne alle Widerrede und trotz des tiefsinnigen Doctors Gretchen, das verführte, gefallene, büssende, zur Gnade aufgenommene, echte deutsche Bürgermädchen. Wenn man sie in ihre schwere Schuld sich mit schrecklicher Folgerichtigkeit verstricken gesehen, und wie sie dann sich unter den Qualen des Gewissens windet und in Wahnsinn und dem Beile des Henkers verfällt, wenn man in diesem Augenblicke höchsten Jammers die Stimme vernimmt: „Ist gerettet!", da überlässt man den, der all jenes verschuldet und der in seiner ungesühnten Schuld fortan keine Gemeinschaft mehr mit der Begnadigten hat, gern jenem unheimlichen Gesellen, der da: „Her zu mir!" grinst, und seiner weiteren Fürsorge, die poetische Gerechtigkeit hat ihr Genüge gefunden.

Wenn ich oben sagte, die Tragik unseres Dichters

hänge eng mit der Gestaltung seiner Heldencharaktere zusammen, so bezieht sich dieses, unbeschadet der durch fast alle seine Tragödien waltenden tragischen Schuld, auf den Eindruck, welchen jene, mit wenigen Ausnahmen, zuletzt zurücklassen. Dieser hat nicht so ganz jenes Gefühl der Befreiung und Erhebung an sich, welches man nach einer stark gespannten, kräftig zu Ende geführten Handlung verspürt, es haftet ihm etwas Beengendes, Schmerzliches an, das sich in einigen Fällen bis zum Peinlichen verstärkt. Ich möchte sagen, es ist die Empfindung: Es musste wohl so kommen, aber es hätte doch lieber nicht so kommen sollen, nämlich wenn der gute Held etwas besser auf seiner Hut oder ein wenig energischer gewesen wäre.

Helden, die mit keckem Wagniss die bestehende Ordnung durchbrechen, hinterlassen diesen Eindruck nicht. Derselbe muss also aus der Wesensbeschaffenheit der Göthe'schen besonders hervorgehen. Und diese zeigen in der That fast ohne Ausnahme jene Inactivität, ja Passivität, die nicht sowohl vom Leiden überrascht wird, als dasselbe vielmehr durch schwächliche Abhängigkeit und unbedachte Handlungsweise indirect selbst herbeiführt. Clavigo wird bevormundet von beiden Parteien, von Beaumarchais so gut wie von Carlos, bei ihm hat immer der Recht, welcher zuletzt gesprochen, diesem folgt er bis zur nächsten Umkehr. Man möchte ihm in einem fort mit seinem Freunde zurufen: Entschliesse dich; so will ich sagen, du bist ein guter Kerl! Auch Hamlet kann zu keinem Entschlusse gelangen, und das ist, wie gesagt, für einen Helden gar bedenklich, aber wie sehr überstrahlt diese Willensschwäche sein hochfliegender philosophischer Geist! Egmont's Schuld ist nicht, wie Manche vermeinen, „zu leicht," o sie ist schwer genug, aber sie ist undramatisch und daher in einem Drama unsympathisch, insofern Leichtsinn, Kurzsichtigkeit und Un-

thätigkeit Fehler sind, die man einem tragischen Helden am schwersten verzeiht. Tasso ist wie ein verzogenes Kind, eigensinnig, trotzköpfig. Wie gesagt, im ersten Theile des Stückes zeigt er ein ganz andres und ein viel besonneneres Wesen als der weise Antonio, der sich in kleinlichster Weise alle Mühe gibt, den jungen Mann in Harnisch zu bringen. Aber das nervös aufgeregte, reizbare Wesen, die Kinderunarten und die gänzliche Hülflosigkeit des späteren Tasso, als er wegen seines unartigen Betragens einen Klaps bekommen hat, stehen einem tragischen Helden abermals sehr übel. Und wer in dem Gretchen des Faust das Ideal einer reinen Weiblichkeit erblickt, muss sich nicht minder über die plumpe Falle verwundern, in welche diese Engelreine geräth. Doch glücklicherweise haben wir es hier nur mit einem wunderlieblichen, frommen, sinnlichen, verliebten Bürgermädchen zu thun, wie es wohl viele gibt. Die Kunst des Dichters versteht uns das Seelenleben seiner Personen menschlich nahe zu bringen und die Art, auf welche dieselben in Schuld verfallen, so natürlich darzustellen, dass wir an der Lebenswahrheit seiner Gebilde keinen Augenblick zweifeln. Aber es ist in der Regel die Schuld der moralischen Schwäche, die ihnen anhaftet, jener Schwäche und Haltlosigkeit, welche, sich ihrer selbst wohl bewusst, die „himmlischen Mächte" dafür zur Verantwortung zieht:

> Ihr führt in's Leben uns hinein,
> Ihr lasst den Armen schuldig werden,
> Dann überlasst ihr ihn der Pein:
> Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Was heisst das? Die Gottheit schuf den Sterblichen so schwach und zur Sünde geneigt, aber sie entzog ihm zugleich ihren Schutz und ihre Hülfe, um ihn, sobald er menschlich gefehlt, erbarmungslos dafür büssen zu lassen. Das ist auch eine Art Schicksalstragik, ja dieselbe nähert

sich höchst bedenklich dem Standpunkte des sophokleischen Oedipus. Eine bittere Anklage der Götter, ein unbilliges Loos der Menschen! Wenn nun auch in den Göthe'schen Tragödien die poetische Gerechtigkeit durchgehends besser gewahrt wird, als dies nach dem Principe der Schicksalstragödie per se möglich ist, so lässt sich doch nicht ableugnen, dass jener Zug einer fast bis zur Wehrlosigkeit gesteigerten Schwäche durch fast alle seine Hauptgestalten, den Götz ausgenommen und die Iphigenia, hindurchgeht und denselben einen Anflug krankhafter Blässe verleiht, die auf Blutarmuth deutet. Und an warmem Pulsschlag fehlt es infolge dessen auch der ganzen dargestellten Handlung, da deren eigentlich treibender Mittelpunkt, der Held, kränkelt.

Aus diesen Erscheinungen resultirt, dass Göthe mit all seiner hohen Begabung für Menschendarstellung und trotzdem er wiederholt nach echttragischen Stoffen greift, doch nicht eigentlich Dramatiker ist. Im eminentesten Sinne ist dies Schiller. Jener mehr historisch-episch und intuitiv-lyrisch, dieser actuell-dramatisch. Schiller ist der geborene Tragiker, nicht wegen der Ueberlegenheit seiner Charaktere, worin ihm Lessing, nicht wegen der Schönheit und Gemüthstiefe seiner Sprache, worin ihm Göthe überlegen ist, sondern durch die Gebunden- und Geschlossenheit seiner dramatischen Handlung, seinen Sinn für den grossen tragischen Bühneneffect und die Heraustreibung eines schweren sittlichen Conflictes, der den ganzen Kreis der Handelnden in seine Mitleidenschaft zieht.

Kraft seiner Prädestination zum tragischen Dichter vermochte Schillern auch damals, als er von dramaturgischen Gesetzen noch keine Ahnung hatte, die Anlage der dramatischen Handlung nicht eigentlich zu misslingen. Das sehen wir an den „Räubern“. Ungeachtet dessen, dass der jugendliche Verfasser, dem es nur auf die Ver-

körperung der Idee zu gigantischen Gestalten, keineswegs auf den Bau eines regelrechten Theaterstückes ankam, seiner stürmischen Natur hier bis zum Uebermass die Zügel schiessen liess, zeigt sein Trauerspiel doch, neben manchen Unbehilflichkeiten, ein instinctives Treffen des Angemessenen, eine divinatorische Bühnenkenntniss. In den beiden folgenden Stücken, dem „Fiesko“ und „Kabale und Liebe“, ist der Aufbau der Action bereits wesentlich vervollkommnet, wofür die verhältnissmässig nur geringen Aenderungen sprechen, welche dieselben zur Inscenirung nöthig haben. Die zuletzt genannte Tragödie ist in dieser Hinsicht sogar mustergiltig, das Eine abgerechnet, dass im vierten Aufzug die Handlung einmal völlig still steht. Es ist die Scene zwischen Luisen und der Milford. Dem Dichter lag daran, die beiden Frauen einander gegenüberzustellen, aber die Art, wie er dies bewerkstelligt, gereicht weder der Heldin noch dem Stücke selbst zum Vortheil. Im Uebrigen ist das letztere von einer meisterhaften Folgerichtigkeit und Steigerung der Action.

Die zahlreichen, auch technischen Mängel des „Don Carlos“ sind eine natürliche Folge seiner Entstehung. Schiller hat zu lange darüber gesessen. Was die Handlung anbetrifft, so mangelt ihr mehr, als bei irgend einem andern Drama unsres Dichters der Fall ist, einheitlich klare Führung und proportionales Verhältniss der Theile. Die Exposition und die steigende Handlung sind trefflich, aber alsbald tritt die Störung ein. Posa verdrängt den Helden aus dem Mittelpunkte, die Höhenscene bildet nicht zugleich die Peripetie, bis in den vierten Act hinein verzögert sich der Umschlag, wobei das Gegenspiel beständig und nachdrücklich aus dem Felde geschlagen wird; nun endlich, da der Sieg gewonnen scheint, muss, gerade als ob eine tragische Wendung künstlich herbeigeführt werden müsste, eine Reihe unbegreiflicher Ueber-

eilungen, worin die beiden Helden einander überbieten, eine rasche verhängnissvolle Umkehr und Katastrophe herbeiführen, wobei es abermals ohne Störung der Handlungseinheit und Zersplitterung des Interesses, — man vergleiche das Schicksal Posa's, der Eboli, des Infanten, — nicht abgeht. Es greift nicht Alles so ineinander, wie es von der letzten Hälfte einer Tragödie zumal verlangt werden muss, die Eboli namentlich sinkt zur reinen Episode herab.

Ein Wunder nicht nur des Kunstbaues, sondern geradezu der Baukunst ist „Wallenstein". Diese Doppeltragödie, — man sollte doch endlich einmal den Ausdruck „Trilogie" bei Seite lassen, — zeigt die Fähigkeit des Dichters, eine grosse umfangreiche und complicirte Handlung zu disponiren, in ihrer Meisterschaft. Nicht als ob der Aufbau ohne allen Tadel wäre, das Menschenmögliche ist geleistet. Um sogleich mit der Achillesferse zu beginnen: Der erste Theil, die „Piccolomini" hat keinen vollen Abschluss. Bekanntlich änderte Schiller die ursprüngliche, in dieser Hinsicht bessere Disposition, doch zu Gunsten des zweiten Stückes „Wallenstein's Tod". Seine Entscheidung in dieser Alternative verdient volles Lob. Es ist richtiger, dass der grössere Nachdruck auf die letzte Hälfte gelegt wird. Die Erweiterung des Planes zum Doppeldrama entsprang aus der Aufnahme eines zweiten Helden, des Max. Wenn je die Einführung von Doppelhelden, diese nicht überall zu billigende Vorliebe Schiller's, am Platze war, so hier. Auf die kunstgerechte Gliederung der zehn Acte einzugehen, erlasse ich mir, es sei nur auf Gustav Freytag's „Technik" verwiesen, wo dieselbe ausführliche Besprechung findet. An der gleichfalls eine Doppelhandlung enthaltenden „Maria Stuart" muss der Kunst gedacht werden, mit welcher der Schauplatz actweise alternirend verlegt ist; während wir also Spiel und Gegenspiel beständig wechselnd vor

Augen haben, stossen die beiden streitenden Factoren in der Mitte feindlich zusammen; der dritte Act ist in technisch-dramatischer wie in tragischer Beziehung nahezu das Beste, was Schiller für die Bühne gethan. An künstlichem Bau ragt der vierte hervor. Auch hier verweise ich auf Freytag. Im fünften tritt die Schattenseite des Doppelheldenthums, das wir auch in „Maria“ finden, zu Tage, derselbe hat eine doppelte Katastrophe, muss eben wegen der getrennten Schauplätze zerschnitten werden und büsst dadurch die ihm so nöthige Einheit leider ein. Die letzte Scene am Hofe Elisabeth's deshalb aber ganz zu streichen, wie die meisten Bühnen thun, ist eine Barbarei, die man an unserm grössten Theaterdichter wahrlich am wenigsten verüben sollte. Die Anlage der Handlung in der „Jungfrau von Orleans“ zeigt bei grösster Regelmässigkeit nur um die Mitte herum Dehnung und Längen, die durch das unablässige Schlachtgetümmel wohl laut, aber darum nicht interessanter werden. Shakespeare's Publikum hatte an derlei tapferen Actionen noch ungleich mehr Gefallen. Die „Braut von Messina“ ist classisch in ihrer gesammten Technik, und diesem Vorzuge dankt sie hauptsächlich den Eindruck, den sie bei ihrer ersten Aufführung auf die Hörer und namentlich den Formensinn Göthe's hervorbrachte.

Ein Meisterstück in der Disposition endlich, dem Wallenstein nicht nachstehend, ist „Wilhelm Tell“, wo sogar drei Actionen in schöner klarer Gliederung und harmonischer Wechselbeziehung ineinander greifen. Die Tellfamilie, die Schweizerbündler, die Gruppe Attinghausen, wie kunstvoll verschränkt und doch wie einfach natürlich sind ihre Thaten und Geschicke durcheinander geflochten. Es will viel heissen, drei Expositionen, drei Höhepunkte, drei Katastrophen, und wie genial hat der Dichter dies technische Problem gelöst. Wohl muss man das Ganze von einem anderen Standpunkte betrachten, als die

einfache Tragödie, die ihr ganzes Interesse um eine, höchstens zwei Personen concentrirt, aber dafür ist auch der Held hier das ganze Volk. Der fünfte Aufzug mag zum einen Theil einer ruhig sachlichen Reflexion dienen, zum andern melodramatisch gefärbt sein. Was ersteres angeht, so möchte ich gegenüber den lauten Stimmen, die das Einführen des Parricida als fremdartig und ernüchternd tadeln, die Nothwendigkeit einer Rechtfertigung Tell's entgegenhalten, der opernhaft gefärbte Schluss aber, dessen Accorde so schön mit dem Eingangsmotiv harmoniren, bildet in einem Stücke, in welchem das Landschaftliche überhaupt eine so bedeutsame und berechtigte Rolle spielt, gerade einen Effect von wahrhaft poetischem Zauber. Ueber die Handlung des „Demetrius“ ist bei der fragmentarischen Gestalt des Stückes mit Vorsicht zu urtheilen, so wie wir den Entwurf vor uns haben, leidet derselbe in hohem Masse an Polymythie. Unzweifelhaft hätte der Dichter, wäre ihm Zeit zur Ausführung geblieben, den Stoff tüchtig beschnitten. Die Exposition ist ein Meisterstück für sich.

Schiller's Charaktere tragen ein höchst individuelles Gepräge. Ein Theil derselben, Karl Moor, Fiesco, Posa, die Jungfrau von Orleans, Don Cesar, Demetrius, ist voll feuriger Thatkraft, ja himmelstürmender Entschlossenheit, ein andrer, Ferdinand, Carlos, Max, Maria, Don Manuel, von vorwiegender Gemüthstiefe, mehr receptiv, aber durchaus nicht so weich und unselbstständig, dass nicht auch bei ihm die aufgewühlte Leidenschaft entscheidender Thaten fähig wäre. Im Gegentheil, wenn bei jenen treibenden Helden die steigende Handlung den kräftigsten Impuls erhält und bisweilen mit Shakespeare'scher Kühnheit dem Höhepunkte zustrebt, wogegen dann naturgemäss die Umkehr an intensiver Kraft etwas zurücksteht, versteht es Schiller gerade bei den getriebenen im rechten Augenblicke jenes höchste

Pathos zum Ausdrucke zu bringen, welches mit elementarer Macht die Katastrophe hervordrängt. Auf diesem letzteren Gebiete ist sein Können sogar das grössere. Da zeigt sich nichts weichlich Leidendes, nichts schwächlich Verzagendes, vom tragischen Geiste erfüllt reissen diese Helden, sobald ihre Thatkraft einmal entfesselt, sich und Alles mit sich in die Vernichtung. Es ist eine rücksichtslose Einseitigkeit, eine dämonische Gewalt in ihnen, die Charaktere sind nicht sowohl in's Einzelne und Vielseitige gezeichnet, als vielmehr in grossen kühnen Zügen entwickelt, und doch ein jeder so eigenartig, so ganz nur er selbst, dass es eben auch ganze Menschen sind voll Blut und Leben. Denn der tragische Charakter muss jederzeit sich vorwiegend in einer Richtung, in einem leidenschaftlichen Begehren äussern, der lebendige Gang des Dramas hat für Kleinmalerei wenig Platz, und jene irrige Auffassung, welche die allseitige Zeichnung einer menschlichen Individualität für die dramatisch berechtigtste und vollkommenste erklärt, beweist nur eine völlige Unkenntniss der wahren Lebensbedürfnisse dieser Dichtungsgattung. Einen Hauptvorwurf erhebt man wider Schiller auf Grund seiner Sprache, namentlich in seinen Jambentragödien. Die Neigung zum Schwulst, zur Ueberladung ist seiner Diction von Anfang bis zu Ende eigen. In seinen ersten Stücken erscheint dieselbe in Gestalt überkühner Hyperbeln, einer Kraftsprache, die bisweilen ebenso masslos, ja roh, als unnatürlich genannt werden muss. Nachdem sich sein vollblütiges Temperament gemässigt, an classischen Vorbildern geläutert und freiwillig in den sanften Zwang des Verses begeben, äussert es sich mehr im blumen- und bilderreichen Stile, der mitunter wohl auch zur Ueberladung und selbst momentan zur Verwischung des individuell Charakteristischen führt, aber auch die Weihe poesievoller Idealität verleiht und auf keinen Fall Gedankenleere hinter sich

verbirgt. Im Gegentheil ist das Verhältniss dieses, dass die Ueberfülle der Ideen auch eine reiche Ausgestaltung im Worte heischt. Den Schiller'schen Stil nachzuahmen unterfange sich darum Keiner; dass es so oft geschehen, hat diesen eigentlich erst in Misscredit gebracht. Denn an die Stelle strotzender Gedankenfülle trat die hohle Phrase. Nimmermehr aber wollen wir jene Sprache aus der Tragödie bannen, welche das Reale idealisirt, das Alltägliche und Gemeine adelt. Eine massvolle Mitte wird dem jüngeren Tragiker stets zu empfehlen sein.

Gestalten wie die Brüder Moor und der Mohr im Fiesco tragen, ohne etwa Nachahmungen zu sein, Shakespeare'sches Gepräge. Der letztgenannte zeigt sogar den Humor. Uebermässiges, Wildes, Ungeheuerliches tragen fast alle Hauptfiguren der Jugenddramen an sich, da der Dichter noch in kraftgenialischem Stürmen das Masslose für grossartig hielt und noch wenig Menschenkenntniss besass. Die Sprache höherer Gesellschaftskreise war ihm damals fremd. Frauen zu zeichnen verstand er ebenso wenig. Mit Elisabeth im Carlos begann, mit Gräfin Terzky wuchs, in Maria Stuart gipfelte seine Kunst auch auf diesem Gebiete. Von Fiesco zu Carlos hin und Wallenstein bis zur Maria ist eine ruhmvolle Staffel der Vervollkommnung in Charakteristik und Diction. Schiller lernte allen Anforderungen gerecht zu werden. In der formellen Umgestaltung, die sich mit Carlos vollzog, „profitiren“ keineswegs „die Tyrannen“, sondern gewinnt die frühere Einseitigkeit die Gestalt allseitiger Billigkeit und Gerechtigkeit. Engel und Teufel stritten Anfangs um die tragische Palme, jetzt wurde auch den Tyrannen ein menschlicher Inhalt zutheil. Philipp ist eine der grossartigsten und individuellst gezeichneten tragischen Figuren. „Wallenstein“ zeigt bereits eine souveräne Herrschaft über die Charaktere. Theilweise missglückt darf man in den späteren Stücken eigentlich nur die Johanna

d'Arc, — in der zweiten Hälfte des Stückes, — die Beatrice und die Nebenfigur Rudenz nennen. Der Versuch, den Chor auf die moderne Bühne zurückzuführen, war ein unglücklicher, wie die — überdies ganz überflüssige — Aufnahme der Schicksalsidee in der „Braut".

Um gleich bei dieser Gelegenheit zur eigentlichen Tragik unsres Classikers überzugehen: abgesehen von dieser ersten und letzten Probe antikisirender, d. h. sophokleisirender Tragik haben wir bei Schiller einzig und allein die des tragischen Conflicts. Der Dichter war selbstverständlich mit der attischen Tragödie nicht vertraut genug, um ihr Wesen mit Bewusstsein und Kennerschaft zu erfassen, er besass aber für das Alterthum, wie auch auf anderen Gebieten, ausserordentlich viel divinatorisches Verständniss. Da auch ihm die Tragödie des Sophokles als der eigentliche Typus und Culminationspunkt des griechischen Dramas überliefert ward, musste seine Bewunderung für die dichterische Grösse und Schönheit derselben zu dem Wunsche führen, solche Eigenschaften auch dem modernen Bühnenspiel zu gewinnen und nutzbar zu machen. Wie ruhig majestätisch, wie erhaben einfach, wie sittlich lauter nahmen sich diese Oedipus, diese Antigone aus. Die dramatische Technik im Bunde mit poetischer Weihe und ethischer Reinheit überwältigte ihn. Dass dies alles Dreies zusammengenommen noch nicht die Tragik ausmache, welche das moderne Drama erheische, fiel ihm deshalb nicht auf, weil er diesen Mangel auf Rechnung des antiken einseitigen, naiven, befangenen und doch so hochpoetischen Heidenthums setzte. Ganz in derselben — verletzenden — Form die Antike zu verjüngen, dagegen sträubte sich das Gewissen des Tragikers; was that derselbe? Er nahm die Schicksalsidee herein, damit sie über das Ganze den duftigen Schleier hellenischer Kunst ausbreite, doch in der Tragödie selbst motivirte er Schuld und Sühne nach

seiner, — nach aeschylischer Art. Unbewusst, versteht sich! Aus den Charakteren holte er die inneren treibenden Momente, und nur das Motiv der Vererbung, — man denke an den Eteokles der „Sieben gegen Theben“ — liess er bestehen, der Vererbung väterlicher Anlagen auf die Söhne. Und daneben spielten Götter und Göttersprüche etwa die passive Rolle, wie in den „Trachinerinnen“, sie dienten nur zur schliesslichen Bestätigung. Und wie er im Stücke selbst Heiden- und Christenthum mit einander mengte, so amalgamirte er die Idee des Schicksals mit der des sittlichen Conflictes, ohne zu ahnen, dass er damit auf den Pfaden wandle, auf denen dreiundzwanzig Jahrhunderte früher der Schöpfer und Meister der Tragödie Befreiung des sittlichen Menschen vom Drucke des Fatums gesucht und auch gefunden hatte.

In der That muss man in der „Braut von Messina“ nicht die Titelheldin, sondern den Cesar zum Helden machen, um den allzu bitteren Beigeschmack des sinnwidrigen Schicksals zu überwinden. Von diesem Gesichtspunkte aus mag man begreifen, dass Schiller wie Göthe von der Vorstellung „zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekam.“ Die weitere Bebauung dieses so gepriesenen neuerschlossenen Gebiets unterblieb, Schiller selbst kehrte zu seinen früheren Bahnen zurück, die Geschichte sprach ihr Urtheil, und es ist gut so.

Der Schiller'schen Tragödie lag, wie bereis bemerkt, allenthalben ein sittlicher Conflict, eine tragische Schuld zu Grunde. Im Karl Moor erblicken wir die Verzweiflung an der Menschheit, die zum Verbrechen führt, im Fiesco die Herrschbegierde, die nach dem verbotnen Scepter greift und von den verrathnen Genossen gestürzt wird, in Ferdinand die unbesonnene That der Eifersucht gegen eine Geliebte, die er doch seinem Stande und seiner Familie zum Trotz sich erhalten wollte. Hier

treten sociale Verhältnisse in's Spiel, die engherzig trennen, was nach Vereinigung strebt, aber auch von denen, die mit ihnen zu rechnen haben, nicht ohne Weiteres ignorirt werden können; insofern eine Parallele zu „Romeo und Julia". Don Carlos vermag bei grossen Anlagen und Fähigkeiten die innere Sammlung und Besonnenheit, namentlich seiner stillen, unseligen Liebe gegenüber, nicht finden. Der besonnene Freund leitet und unterweist ihn, Misstrauen gegen den noch unzuverlässigen Schüler stürzt den klugen Lehrmeister selbst in den Tod, den er gern erleidet, jenen zu retten, wenn auch vergeblich. Die Unfreiheit des Helden Carlos, seine sozusagen Bevormundung durch den Helden Posa schädigt die einheitliche Wirkung des an andren Schönheiten reichen Stücks. Wallenstein wird durch Ehrbegierde zum Verräther an seinem kaiserlichen Herrn, nicht infolge raschen Entschlusses, sondern mehr gedrängt und verführt von seiner Umgebung. Die Schwierigkeit, welche für den Dichter darin besteht, dass seines Helden moralisch verwerfliche Unternehmung auch noch physisch misslingt, umgeht Schiller glücklich durch die starke Hervorkehrung desjenigen, was uns zugleich den Helden sympathisch macht, nämlich indem das Schwanken desselben nicht aus mangelnder Energie, sondern aus seiner im Grunde edlen Natur hervorgeht. Wäre Wallenstein ein Schurke, so würde er nach Menschenermessen sein Ziel erreichen. Die Terzkys und Illo verstehen sich weit besser auf das Metier des Verräthers. Was Wallenstein zu Falle bringt, ist gerade eine an sich lobenswerthe Eigenschaft. Zugleich liegt eine Ironie des Schicksals darin. Er baut auf Treue; er, der selbst, infolge seines Ehrgeizes, keine Treue hält, geht durch Treulosigkeit unter, welche gleichfalls im Ehrgeiz wurzelt. Nebenher gesagt, die Neigung zur Astrologie bildet zwar nicht den Mittelpunkt seines Wesens, wohl aber das Motiv, welches seine Pläne befestigt und sein Gewissen

einschläfert. Eine feine Verwerthung dieses an sich unorganischen Accedens, welches auf solche Weise die Abscheulichkeit des Verbrechens des Helden abmildert. Diesem waltet, nach seiner Illusion, eine unabänderliche Prädestination durch seinen Lebensgang. — Die Schuld der Maria Stuart suchen Viele seltsamerweise in ihrer Leidenschaftlichkeit gegenüber Elisabeth in der Gartenscene des dritten Aufzuges, und tadeln infolgedessen die grossangelegte Beichtscene im fünften. Als ob jene, noch dazu provocirte und vollberechtigte Leidenschaft mehr sein könnte als die blosse Veranlassung der Katastrophe! Es ist dasselbe, wie wenn nach Anderen Antigone dadurch des Todes schuldig werden soll, dass sie dem Wüthrich Kreon mit Trotz begegnet. Nichts weniger als das. Maria's Schuld, — und das ist eine Eigenart dieser Tragödie, — liegt vielmehr ausserhalb des Stückes, liegt in der schuldbeladnen Vergangenheit der Königin, die an der Ermordung ihres zweiten Gemahls mitschuldig ist. Mit Nachdruck wird gleich bei ihrem ersten Auftreten, in dem Gespräch mit Kennedy, darauf hingewiesen, darauf zurück kehrt der fünfte Act, mit seiner Beichte, die Alles klarlegt. Der Tod ist also für jene Schuld eine Sühne, die längst über ihrem Haupte schwebt und die sie eben durch ihr Verhalten im dritten Aufzuge selbst herbeiführt. Infolgedessen bildet das eigentliche Stück factisch nur eine Umkehr und Katastrophe. Der Tod der schönen, unglücklichen Sünderin ist so völlig motivirt, bildet aber für das Stück keineswegs, obschon an sich ein sühnender, die Sühne einer Schuld, noch ist er das Symptom der unterliegenden Heldin. Das Verhältniss kehrt sich vielmehr um. In den Vordergrund stellt der Dichter den Kampf der beiden Frauencharaktere, hier ist Maria im Recht und siegt auch, der Tod ist ihr keine Strafe, sondern Versöhnung mit Gott, die Unterliegende ist die siegreiche Elisabeth. Des-

halb darf auch die weit härtere Katastrophe, welche über diese hereinbricht und in der gänzlichen Vereinsamung und dem Stachel des fluchbeladenen Gewissens besteht, unter keinen Umständen bei der Aufführung wegbleiben. Der epigrammatische Schluss ist von höchster Wirkung, zumal in seinem Contrast zu dem mildverklärten Ende Maria's. Die stolze Herrscherin bewahrt, wie mühsam auch immer, ihre äussere Ruhe, aber der Zuschauer sieht in diesem Augenblicke in ihr Herz, und da ist es ganz anders. In der Darstellung muss Elisabeth übrigens mehr idealisirt werden, als dies in der Regel geschieht; sonst verursacht sie nur einen abstossenden, widerwärtigen Eindruck. — Inwieweit das Hereinziehen des Uebersinnlichen und Wunderbaren in der „Jungfrau von Orleans“ eine Berechtigung hat, ist schwer zu entscheiden. Zu missen ist es sicher nicht, weil sonst dem heiligen Feuer des schlichten Hirtenmädchens die Folie, ja das Motiv entzogen würde. Aber die unklare Gestalt des schwarzen Ritters und gar das zweideutige, missverstandene Gottesgericht im vierten Aufzuge sind Dinge, über die auch des Autors eigne Aufklärungen nicht beruhigen können. In der Schuldfrage an sich ist kein Zweifel. Johanna, deren Herz nur dem Dienste des Himmels gehören soll, empfindet irdische Liebe und, anstatt diese zu bekämpfen und zu ersticken, verschont sie in parteiischer Weise das Haupt eines hervorragenden Gegners, den die Vorsehung zum Opfer in ihre Hand gegeben. Diese Schuld ist nicht leicht, an dem Tode des Mannes lag viel, aber es ist nur ein einmaliger, kurzer, sofort bereuter Fehltritt. Darum wird die zur Sühne zunächst gedemüthigte Heldin nachmals zu um so höheren Ehren erhoben, ihr Tod ist nicht eine Niederlage, sondern ein Triumph, eine Verklärung. — Von einer tragischen Schuld frei ist Wilhelm Tell, der sich im Falle der Nothwehr befindet und für Weib, Kinder und Vaterland

kämpft. Da, wie gesagt, das ganze Volk hier den Helden vertritt, so kann man als Gegensatz die Langsamkeit und Unbehülflichkeit der grossen Menge und die befreiende rasche That des Einzelnen hinstellen. Im Uebrigen fällt „Tell“ natürlich nicht in den Begriff der Tragödie. — Demetrius, welcher als Prätendent auftritt in der Zuversicht auf sein gutes Recht, dann, als er sich von der Nichtigkeit desselben überzeugt, seine Rolle betrügerisch, wennschon in rühmlicher Weise fortspielt und entlarvt fällt, war ein Stoff von grossartiger Tragik. Der Bearbeiter Laube raubte ihm die Seele, den eigentlichen Lebensnerv, indem er an die Stelle des persönlichen Ehrgeizes und der Tüchtigkeit die Frage der Legitimität schob.

Schiller hatte auf dem Gebiete der tragischen Kunst feste, bleibende Normen geschaffen. Die nachfolgende, neuere Tragödiendichtung blieb, abgesehen von den impotenten Versuchen der Romantiker und der glücklicherweise bald überwundenen Verirrung der Schicksalstragiker, welche übrigens die antike Schicksalsidee nur carikirten, nicht wiedergebaren, im Grossen und Ganzen auf dem gleichen Standpunkte. Manche betonten in noch höherem Masse, als dies bisher geschehen, die Charakteristik, Manche suchten durch eignes Studium tiefer in das Wesen der tragischen Idee einzudringen. Noch vieles Gute und Tüchtige ward geschrieben, worauf im Einzelnen hier einzugehen der Raum verbietet. Bedeutend sind die Dichtungen Grillparzer's, namentlich seine der Antike entlehnten Stoffe, wie „Das goldne Vliess“, und Hebbel's, dessen „Nibelungen“ eine ebenso gewagte als gelungene Leistung genannt werden müssen. Kleist, mit dessen früher bedeutend unterschätzten Dramen gegenwärtig ein ebenso übertriebener Cultus getrieben wird, reiht sich mit seinem „Prinzen von Homburg“ den Besten an. Das Stück, eigentlich mehr Schauspiel als

Tragödie, behandelt den Conflict zwischen Dienstespflicht und leichtsinnigem Eigenwillen, zwischen Kriegerehre und Lebenstrieb. Laube's „Essex", wie alle Stücke dieses Dichters mehr mit dem Verstand als mit dem Herzen gedichtet, hat das Motiv des gekränkten Ehrgeizes, der zur Empörung fortreisst, zum Gegenstand. „Uriel Acosta" von Gutzkow stellt den Gegensatz zwischen der Aufopferung für die Ueberzeugung und der Selbsterhaltung für Familie und Geliebte dar, Halm's „Fechter von Ravenna" den zwischen freier Geburt und sclavischer Erziehung. Der „Gracchus" Wilbrandt's zeigt — mit zu geringer Hervorhebung der staatsmännischen Befähigung des Helden — den Untergang eines tüchtigen Volksvertreters durch masslos leidenschaftliche Reizbarkeit, „Arria und Messalina" den Widerstreit der Sinnlichkeit mit der Sittlichkeit. Arria ist ein Beispiel für die Tragik der sittlichen Identität (s. oben).

Diese Beispiele guter Tragödien mögen genügen, um darzuthun, dass die tragische Kunst in ihren besten Erzeugnissen dem überkommenen Geiste der Tragik treu geblieben ist. Nicht als ob man über die Idee des Tragischen zu jeder Zeit ganz gleicher Ansicht gewesen wäre. Schiller's tüchtige Untersuchungen auf diesem Gebiete sind nicht überall und unbedingt anerkannt worden, und auch sie führen wichtige Fragen noch zu keinem Abschlusse, wie wir sehen werden. Die Philosophie und die neuere Aesthetik brachten manche Modification. Auch die Tendenz mengte sich einigemale ein. Eine Anzahl Dramatiker legten allen Nachdruck auf das Technische. Man traf auch dann wohl noch den tragischen Ton, auf den Begriff der poetischen Gerechtigkeit so ohne Weiteres zu verzichten wagte nicht leicht Einer, ungestraft that es Keiner. Takt und männliches Urtheil halfen da, wo man um Regeln sich zu kümmern keine Lust hatte oder mit der religiösen Ethik auf gespanntem Fusse stand.

Die Unfruchtbarkeit der Gegenwart auf dem Gebiete der tragischen Kunst hat ihre Ursache nicht allein in dem Mangel an guten Dramatikern. Näheres darüber nachher. Thatsache ist, dass die idealste aller Künste augenblicklich sehr im Argen liegt. Wir leben in einer Zeit unleugbarsten Verfalles, ähnlich der des Aristoteles, wo nicht noch schlimmer. Dass dies der Fall und warum, sahen Viele ebensowenig wie seiner Zeit der Philosoph. Dieser glaubte vielmehr im Vertrauen auf die herrschende philosophische „Klärung“, es sei Alles zum besten bestellt. So geht es Manchem heute. Für jene Thatsache des Verfalls sprechen gewichtige Umstände. Die Production ist massenhaft, aber zum grössten Theile unbrauchbar, — freilich fragt sich bisweilen: für wen? In Ermanglung eines Besseren macht man Experimente, am liebsten mit älteren Stücken, die bisher für untheatralisch galten. Ein durch anderweite Leistungen bekannter, vielleicht gefeierter Name, als der des Verfassers, giebt die Beglaubigung, die Aufbietung aller Bühnenmittel schafft einen kurzen, einen „Achtungserfolg“. Man experimentirt auch mit Sophokles — leider! Es ist unbegreiflich, wie Director Wilbrandt, zumal als ehemaliger Philolog, den Sophokles, beziehentlich Euripides so compromittiren konnte. Und noch dazu mit Elektra! Und obendrein gar ein Satyrspiel, der — doch wohl manierlich zugestutzte — Kyklop! Soll das Alterthum etwa auf diesem Wege wieder lebig werden? Wenn dann die grundverkehrtesten Vorstellungen über die antike Tragik im Publikum grassiren, — wer trägt die Schuld?

Blicken wir weiter, so schaut's noch übler aus. Nicht die Dichter herrschen, sondern das Theaterpublikum. Durch grobe Effecte hascht man nach dem Beifall der Menge, die, ohne künstlerische Erziehung, sich selbst überlassen, umschmeichelt, massgebend in ihren Anforderungen, nach starken sinnlichen Reizungen verlangt.

Bringt sie doch das Geld ein, und das Theater hat ja, als Gewerbe, heutigen Tages fast nur noch den Zweck, seinen Mann zu nähren. Manches Gute erstickt die Concurrenz. So haben wir denn Operetten und Spektakelstücke, die prunkenden Ausstattungsnarrheiten mit ihrem sinnberückenden, sinnbethörenden Zauber, wir haben die auf den Leib zugeschnittenen Paradestücke, die, an sich todte Geburten, von einem glänzenden Mimen erst — o unbewusste Selbstironie! — „creirt" werden müssen, wir haben Lesedramen schier ohne Zahl. Ganz wie seiner Zeit in der „Antike". Der allgemeine Geschmack wendet sich vielfach völlig von der Tragödie ab; geachtete Kritiker bestätigen dies, ohne sich darob sonderlich zu beschweren; der rohere Geschmack läuft den Possen und Firlefanzereien nach, der gebildetere hängt am „Musikdrama".

Von einer hier naheliegenden Erörterung über eine gewisse Richtung auf dem Gebiete der neuesten Oper will ich abstehen, so unberechtigt letztere auch auf das Gebiet der Tragödie, die da zur Dichtkunst gehört und nicht zur Musik, herübergreift. Ein grosser Theil des urtheilsfähigen Publikums, — ich nehme dies im potentialen Sinne, — liegt ausschliesslich in den Fesseln einer Kunst, die unserm fieberhaft pulsirenden Zeitalter ekstatischere Genüsse bereitet, als es das schlichte Wort vermag, und die Freude an der einfachen Klarheit unvermengter und unverfälschter Poesie laut überdröhnt.

Wenn einmal unser recitirendes Drama die Lebensgefahr, in die es durch Richard Wagner's Musik-Tragödie gestürzt worden, überwunden und sich der nervös überreizte, am stofflich Sinnlichen wie am phantastisch Excentrischen hangende Geschmack des gegenwärtigen Geschlechtes wieder erholt und gekräftigt haben wird, dann könnte wohl auch für uns eine neue glänzende Epoche der tragischen Kunst heraufkommen.

Zehntes Capitel.

Die Grundgesetze der dramatischen Technik.

Eine Zeit des Verfalles der Kunst ist die rechte für eine Theorie derselben, wie umgekehrt diese letztere schweigt, wenn das Genie redet. An und für sich bleibt es ein undankbares Geschäft, Theorien aufzustellen. Pflegt man überhaupt gern über diese, als dem Begriffe nach ziemlich identisch mit Pedanterie, Kathederweisheit und Aehnlichem, zu spötteln, eine Gewohnheit, welche viel älter ist als das bekannte „Grau, Freund, ist“ u. s. w., so gilt jener billige Spott ganz besonders den Systematikern derjenigen Kunst, über welche schon so viel Sinnreiches und Sinnloses gesagt und geschrieben worden ist, wie fast über keine andere, nämlich der tragischen. Zuletzt, was hilft es, hört man sagen, in trockne Regeln einzukapseln, was doch stets Sache freier Erfindungsgabe sein muss! Mit euren Formeln und Gesetzen werdet ihr doch nichts Lebendiges schaffen, und das Genie springt lachend über eure künstlichen Schranken hinweg. Nun, man weiss, dass ein Genie keiner Gesetze bedarf oder richtiger, keine Gesetze achtet, bis es — älter und verständiger geworden ist. Man weiss aber auch, dass es schlimm um die Kunst stünde, wenn dieselbe nicht nach Gesetzen und wenn

sie nur von Genies ausgeübt werden sollte. Auch das Talent hat seine Berechtigung; Originalgenies kommen wohl alle Jubeljahre einmal. Und was das Verhältniss zur praktischen Ausübung der Kunst angeht: Als ob Production und Theorie in einem natürlichen Gegensatze zu einander ständen! Als ob die Theorie sich anmasste, Dichter zu machen! — Man kann nach beiden Seiten hin zu weit gehen. Eine Theorie an sich kann und will niemals eine Kunst hervorbringen, sie ist vielmehr naturgemäss ein Ergebniss der schon vorhandenen Kunst. Ist aber diese einmal auf einer gewissen Höhe angelangt, dann wird sie nothwendig auch Gegenstand theoretischer Betrachtung werden. Hat sie einen Höhepunkt gar schon überschritten, ist sie im Sinken begriffen, so lohnt eine Fixirung des Gewonnenen, ehe dies der Vergessenheit oder dem Missbrauch anheimfällt, doppelt. Es verhält sich ebenso damit, wie mit der Kunstgärtnerei. Dieselbe erschafft die Blumen auch nicht, dafür sorgt die Natur; aber jene pflegt und veredelt die vorhandenen. Bahnbrechende Genies gleichen den Naturkräften, sie wirken mit elementarer Gewalt. W i e im letzten Grunde ein organisches Gebilde entsteht, enträthselt selbst der Weiseste nicht. Aber der Forschersinn sucht die G e s e t z e zu erkennen, n a c h d e n e n es entsteht, wächst und gedeiht, und diese sich nützlich und dienstbar zu machen.

Alle Kunst, welche eine lange und ruhmreiche Vergangenheit besitzt, also namentlich auch die bildende, ruht in allem Wesentlichen auf denselben Gesetzen, so alt sie ist. Nicht anders die Dichtkunst. Und darum ist es wohl der Mühe werth, den Nachweis zu führen, wie auch in der tragischen von Ursprung an die gleichen, ewigen, organischen Gesetze walten, Gesetze, die wohl zeitweilig vernachlässigt oder missverstanden werden können, doch aber in der reinen Gestalt, in welcher sie

zuerst die Eigenart der Kunstgattung constituirten, immer wieder hervortreten, Geltung erlangen, kurz, sich als unvertilgbar und immanent erweisen.

Unser Hauptaugenmerk nun ist, wie dem geneigten Leser zur Genüge klar sein dürfte, darauf gerichtet, darzuthun, dass der älteste und zugleich verdienteste Repräsentant der tragischen Kunst, Aeschylos, jene inneren Gesetze der letzteren auch bereits deutlich entwickelt, dass er, und nicht Sophokles, in dieser Hinsicht die antike Tragödie in ihrer vollen Reinheit darstellt, der jüngere Meister sie technisch vervollkommnet, nach dem Kunstgesetze der Tragik hin geschädigt hat. Man wird sich also daran gewöhnen müssen, als die höchsten und vollkommensten Muster altgriechischer Tragik nicht einen Oedipus und eine Antigone, sondern eine Orestie und einen Prometheus anzusehen. Wie schwer hat jener verhängnissvolle Irrthum, der zwischen Form und Inhalt, zwischen der technischen Vollendung und der specifisch tragischen Tiefe nicht streng genug unterschied, die Beurtheilung des griechischen Dramas beeinflusst und beeinträchtigt! Soll man darüber mit denen rechten, welche dieses Drama vielleicht nur aus Uebersetzungen, ja wohl gar nur diejenigen Stücke kennen, welche allgemein und ganz absolut als die vollendetsten des Alterthums bezeichnet zu werden pflegen? Oder nicht vielmehr mit denjenigen, welche, obwohl mit der Literatur der Hellenen völlig vertraut, doch an der äusseren Form hangen blieben und es nicht der Mühe werth erachteten, in das innere Kunstgesetz prüfend und wägend einzudringen? Stammt nicht von ihnen, wenigstens mittelbar, jenes Vorurtheil, nach welchem antike und moderne Tragik „nicht viel mehr als den Namen gemein haben“ sollen?

Mehr noch! Hat nicht der Mangel jedes nachdrücklichen Hinweises darauf, welche schiefe Stellung Aristoteles gerade der vollbürtigen Tragik des Aeschylos gegenüber

einnimmt, und dass gerade sein Standpunkt in den höchsten Fragen der classischen Kunstgesetze ein verfehlter ist, zu der verkehrten Annahme verführt, seine „Poetik“ sei der repräsentative Gesammtausdruck hellenischer Kunstauffassung?

Doch genug davon! Halten wir nur consequent zwei Dinge, welche nicht confundirt werden dürfen, auseinander, so werden wir sicher die innere Continuität alter und neuer Tragik enthüllen und zugleich allen Theilen gerecht werden.

Um die Technik handelt es sich zunächst. Und hier, das bedarf wohl keines Beweises mehr, beanspruchen die Gesetze der „Poetik“ noch in vielen und wichtigen Punkten ihre volle Geltung.

Unter Drama verstehen wir die nachahmende Darstellung einer mässig umfangreichen, in sich abgeschlossenen Handlung, deren Schwerpunkt auf dem wechselseitigen Verhältnisse zwischen Seelenbewegungen und Willensäusserungen beruht, vollzogen durch handelnde Personen und für das Lebensschicksal einer in ihrem Mittelpunkte stehenden, des Helden, von grösserer oder geringerer Bedeutung, je mehr oder minder ernst die Lage desselben behandelt erscheint, sowie mit einem Abschlusse, welcher die Humanität und das Gerechtigkeitsgefühl des Hörers ebenso befriedigt, als dessen nachschaffende Phantasie sich durch den Gesammtverlauf des Stückes angeregt und erhoben fühlen muss. Oder kürzer: **Drama ist die durch agirende Personen nachahmende Darstellung einer mässig grossen, einheitlichen, sich in reciproken Seelenbewegungen und Willensacten vollziehenden und um eine Hauptperson bewegenden Handlung von anregendem und befriedigendem Verlaufe.**

Diese Definition, welche ebensowohl auf Komödie als Tragödie angewendet werden kann, für unsern Zweck

aber selbstverständlich nur unter dem Gesichtspunkte der letzteren zu betrachten ist, hat ihre wesentlichsten Bestandtheile derjenigen des Aristoteles entlehnt, die sich im Uebrigen speciell auf das ernste Drama (σπουδαία πρᾶξις) bezieht. Es sind folgende: „Nachahmende Darstellung einer Handlung" (μίμησις πράξεως), die „mässig gross" (μέγεθος ἐχούσης) und „einheitlich, abgeschlossen" (τελείας) ist, „durch agirende Personen" (δρώντων). Nicht berücksichtigt zu werden brauchte die poetische Form im Allgemeinen (ἡδυσμένῳ λόγῳ κτλ.), insofern das Drama eine Gattung der Poesie überhaupt und die rhythmische — geschweige denn musikalische — Einkleidung für uns kein unbedingtes Erforderniss mehr ist, sowie die Verneinung der erzählenden Form im Besonderen (οὐ δι' ἀπαγγελίας), weil das Drama nach unserer Terminologie das Epos als coordinirte Poesiegattung eo ipso ausschliesst. Die Angabe der Wirkung musste allgemeiner gehalten werden, durfte aber neben dem Postulate der Befriedigung (φιλάνθρωπον) den ästhetischen Eindruck auf die Einbildungskraft des Hörers nicht ausser Acht lassen. Besonders hervorzuheben schien ferner das wechselseitige Verhältniss zwischen Seelenbewegung und Willensäusserung oder Willensact. „Dramatisch," sagt G. Freytag (Technik S. 16), „sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Thun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Thun aufgeregt werden; . . . also das Werden einer Action und ihre Folgen auf das Gemüth. Nicht dramatisch ist die Action an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich . . . . Ausführung leidenschaftlicher Seelenbewegungen als solcher ist Sache der Lyrik, Schilderung fesselnder Begebenheiten ist Aufgabe des Epos."

In der Verschmelzung des lyrischen und epischen Elementes liegt sonach das Wesen des Dramatischen.

Dieselbe gelang nicht gleich von Anbeginn in vollkommener Weise, wie bereits im dritten Capitel dieses Buches gezeigt ward. Dem Aristoteles war sie weder unbekannt noch unwichtig, doch betonte derselbe, von seinem Standpunkte aus mit vollem Recht, die Action als das Wesentlichere, insofern von dieser das Lebensschicksal (*εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία*) abhängt. Und im letzten Grunde ist und bleibt dieselbe natürlich auch für uns der eigentliche Endzweck der Darstellung (*τέλος τῆς τραγῳδίας*), mag sich diese letztere gleich in der soeben bezeichneten Reciprocität bewegen. Denn, um diese Frage sogleich hier zu erledigen, Willensact und Seelenbewegung concentriren sich in Handlung und Charakter. Vergleicht man die letztren ihrem Werthe nach miteinander, so wird, unbeschadet jener beständigen Wechselbeziehung beider, die Handlung ganz analog dem aristotelischen Lehrsatze, das Erste und Wichtigste genannt werden müssen. Entspringt sie gleich aus dem Charakter, so erlangt das Drama doch erst durch sie seine begriffliche Bestimmung. Es gibt wohl Tragödien — und ganz besonders auch Komödien! — ohne Charaktere, nicht aber solche ohne eine Handlung. Das bleibt ein hochwichtiges, unumstössliches Gesetz.

Um so auffallender muss es erscheinen, wenn dieses Gesetz, nachdem es von unseren Classikern, von den hervorragendsten Bühnenkennern und Aesthetikern anerkannt worden ist, neuerdings angefochten wird. In einem voriges Jahr erschienenen Buche, „Geschichte des modernen Dramas“ von A. Klaar (Leipzig, Freytag und Tempsky), wird der Versuch gemacht, einen principiellen Unterschied zwischen der antiken und der modernen Tragik darauf zu basiren, dass dort die Handlung, hier der Charakter die Hauptsache sei. Herr K. unterscheidet „Fabeldrama“ und „Charakterdrama“ und gibt letztrem den Vorzug. Er verwirft demnach das Gesetz der „Poetik“,

verwirft die Umkehr Goethe's und Schiller's zum Standpunkte des Aristoteles (a. a. O. S. 8), die ausdrückliche Erklärung Schiller's hierüber in einem Briefe an Körner (S. 9), endlich die Beobachtungen Laube's (S. 214), welche in den Worten gipfeln: „Ein geübter Zuschauer weiss bald, dass die Handlung im Ganzen die Hauptsache sei.“ Demgegenüber behauptet K. mit Lenz, der es zuerst ausgesprochen hat (S. 7): „Nein, die Charaktere sind die Hauptsache,“ und nennt ein Drama jener ersteren Art „Fabeldrama“. Wir wollen über den wohl von ihm erfundenen Namen nicht streiten, obwohl wir uns unter einem Fabeldrama etwas ganz andres vorstellen würden. Es steht Jedem frei, einer Sache den Namen zu geben, der ihm am angemessensten erscheint. „Fabeldrama“ sei also ein Drama, in welchem die Handlung die Hauptsache ist.

Gleichzeitig versteht K. darunter aber auch das Drama, in welchem eine von aussen her wirkende Macht (Gott, Götter, Moira, Schicksal) bestimmend und entscheidend in die Handlung eingreift. Er vermengt also von vorn herein zwei total verschiedene Dinge, nämlich diejenige Art der Tragik, welche wir Schicksalstragik nennen, und eine technische Vorschrift, nach welcher der erste und wichtigste Theil der Tragödie die Handlung sein soll, also Materielles und Formelles. Er vermengt es mit Bewusstsein und Absicht, er erklärt beides für identisch, indem er (S. 15) sagt: „So gewagt dieser Sprung erscheinen möchte, dieses Dienstverhältniss der Charaktere zu der Handlung ist nichts anderes als das Dienstverhältniss des Menschen zu den Göttern.“ Um bei seinem Bilde zu bleiben: dieser salto mortale bricht seiner ganzen Theorie den Hals.

Wir haben es, wie gesagt, nur mit einer technischen Vorschrift zu thun. Nicht zu einem so und so gearteten Charakter wird eine passende Handlung gesucht, sondern

an der Handlung realisirt sich erst der Charakter. Wo fasse ich ihn denn sonst? Ohne die Handlung ist er eine kahle Abstraction, nur durch beziehungsvolle Bewegung gewinnt er Gestalt und Leben. Auf diese Bewegung, auf diese Bethätigung richtet sich das Hauptinteresse des Hörers. Und was heisst denn überhaupt Drama? Doch wohl Handlung. Und a potiori fit denominatio.

Aber lassen wir das einmal bei Seite. Hauptsache oder nicht! Wo in aller Welt steht denn geschrieben, dass, wenn die Handlung das Erste ist, dieselbe das Stück zum Schicksalsdrama mache? Was hat jenes damit zu schaffen, ob das treibende Princip ein göttliches Verhängniss oder der freie Wille des Menschen ist? Nicht das Mindeste. Handlung bleibt doch wohl Handlung.

Was den Aeschylos betrifft, so wissen wir zur Genüge, dass er die Willensfreiheit, den sittlichen Conflict in den Mittelpunkt stellt; hier also ist von Schicksalstragik oder etwas Aehnlichem gar nicht die Rede. Beim Sophokles gewinnt die Sache geradezu etwas Komisches. Es ist erwiesene Thatsache, dass derselbe auf die Handlung gar nicht das Hauptgewicht legt, bei ihm prävaliren vielmehr die Charaktere in solchem Masse, dass z. B. Otfried Müller seine Tragödien schlechthin Seelengemälde nennt. Da haben wir ja, was Herr K. wünscht. Und Sophokles ist vorwiegend Schicksalstragiker.

Ja, sagt der Verfasser, der Unterschied liegt darin, dass die im Sinne der Alten behandelten Charaktere Typen sind. Wie das? Dadurch, dass sie unter der Handlung stehen? Sie stehen ja beim Sophokles gar nicht unter der Handlung. Natürlich sind dann die Charaktere in den späteren Tragödien Goethe's und Schiller's, seit diese sich der classicirenden Richtung und dem aristotelischen Gesetz anschlossen, auch Typen. Wirklich bekommen wir das (S. 15) zu lesen. Darüber verliere

ich nun kein Wort, das spricht für sich selbst. Und was die Alten anlangt, so haben wir oben bereits über den billigen Vorwurf gehandelt. Jedenfalls hat er, soweit er überhaupt berechtigt ist, mit der Handlung nichts zu schaffen.

Der Grund der ganzen logischen Confusion des Herrn K. liegt in zwei Dingen. Einmal in seiner Stellung zur religiös-ethischen Idee. Darauf komme ich später zu sprechen. Und dann in jener oberflächlichen Manier, mit welcher da von der „Antike" geredet wird.

Was ist dem Herrn K. die „Antike"? Das ist Aeschylos, Sophokles, Euripides und Aristoteles, alles über einen Kamm geschoren. Und Aristoteles ist der „Mund" des Griechenthums, so heisst es wörtlich auf Seite 15. Wer so darüber hin urtheilt, verräth eine arge Unkenntniss. Wir kennen bereits die charakteristischen, principiellen Unterschiede dreier durchaus verschiedener Epochen der griechischen Tragik, darum genug davon.

Auch umgekehrt — negativ — lässt sich leicht erweisen, dass nicht der Charakter das Erste in einem Drama ist. Wenngleich nämlich einem Dichter zuerst das Bild des Helden vor die Phantasie treten wird, so erscheint derselben dieses Bild doch sicher nicht in seiner Abstraction, sondern in irgend einem concreten Verhältniss und unter dem Einflusse verhängnissvoller Beziehungen zur Aussenwelt. Wie es dahin gekommen, wie ein Mensch in solchen Lagen handelt, wohin diese führen, das darzustellen drängt es den dichterischen Schaffenstrieb. Nur durch und in der Handlung gewinnt die Person Gestalt und Leben. Gerade da, wo die, mehr verstandesmässige, Reflexion von dem Charakter als solchem ausgeht, wo dieser sich sozusagen nur in der Handlung spiegelt, gerade da liegt die Gefahr am nächsten, in's Typische zu fallen und steife Schattenwesen ohne Fleisch und Blut zu bilden. Eine kräftige Action in ihrer correlativen

Wirkung bringt lebensvolle Bewegung am besten hervor und zwar vorwiegend diejenige Handlung, welche von aussen her und unabhängig auf den Helden einwirkt, dann von ihm ausgeht. Dass nun diese Action das eigentliche Interesse in Anspruch nimmt und nicht etwa nur dazu da ist, um den Charakter einer Person zu illustriren, demselben blos eine neue Seite abzugewinnen, ergibt sich von selbst; denn dann würde die Handlung nur stossweise fortschreiten, das Hauptgewicht auf die Pausen, in denen sich der Charakter bespiegelt, fallen, die Handlung während dessen einfach still stehen. In der That lesen wir bei Herrn K. (a. a. O. S. 21): „Auch die scenische Situation erhält einen veränderten Charakter. Sie dient nicht allemal dazu, ein Stück Handlung vorwärts zu schieben, sie hat oft nur den Zweck, eine neue Saite des Seeleninstrumentes zu berühren, den Charakter von einer neuen Seite her anklingen zu lassen.“ Damit stellt der Verfasser seinem Verständniss für das Wesen der Dramatik ein sehr schlechtes Zeugniss aus, ja er ist verblendet genug, um völlig zu übersehen, dass er sich damit auf den Standpunkt der „Antike“, den er so gar herrlich überwunden zu haben wähnt, selber zurückversetzt. Denn thatsächlich dient die Action zur Zeit einer noch unvollkommen entwickelten dramatischen Technik vorwiegend dazu, „eine neue Saite des Seeleninstrumentes zu berühren, den Charakter von einer neuen Seite her anklingen zu lassen,“ und in den sophokleischen Tragödien gibt oft die Handlung schlechterdings nur das Motiv, auf Grund dessen sich das Charakterbild (Seelengemälde) entwickelt. Und gerade diesen Standpunkt wollen wir überwunden haben, indem wir sagen: Jeder Handlungstheil, der das Ganze nicht um einen Schritt fördert, ist Nebending (Episode), ist meistens müssig, höchstens anmuthiges Beiwerk, nicht selten vom Uebel. Und da sind wir schon wieder in Uebereinstimmung mit Aristoteles.

Um aber die ganze Frage nun endlich abzuthun, sei dieses constatirt: Handlung und Charakter sind die beiden nothwendigen Factoren jeder vollkommenen dramatischen Darstellung, in ihrer gegenseitigen causalen Beziehung liegt der Kern der ganzen Dichtungsgattung. Also braucht man sich darüber, welches von beiden das Wichtigere sei, gar nicht zu ereifern. Besteht man darauf, dies zu ergründen, so verdient als begriffsbestimmender und als technisch unerlässlichster Factor die Handlung den Vorrang. Seelenbewegungen sind nur dann dramatisch, wenn sie sich entweder bis zu einem Willen und zu einer That krystallisiren, oder aus den Einwirkungen eines vorausgehenden Willensactes resultiren, doch nur, insofern sie dadurch im weiteren Verlaufe der Handlung für neue Willensäusserungen fruchtbar werden. Die einzelne Action ist dramatisch, nur insofern sie zu Seelenbewegungen in ursächlichem oder Folge-Verhältniss steht, also nicht als Geschehniss an sich, sondern lediglich in ihrer causalen Beziehung. Eine Person nennen wir dramatisch, wenn ihre Seelenbewegungen sich zu einem Wollen, dieses Wollen sich zu einem Handeln concentrirt, welches letztere dann wiederum neue Seelenbewegungen und Willensacte hervorzutreiben befähigt ist. Im engeren Sinne dramatisch sind nur diejenigen Personen eines Dramas, deren Seelen- und Willensbewegungen für den Verlauf der Haupthandlung von Bedeutung sind; solche Personen, deren Seelen- und Willensbewegungen in die Haupthandlung nicht eingreifen, nennen wir episodenhaft. Diese nämliche Bezeichnung erhalten also auch alle die Haupthandlung in keiner Weise beeinflussenden Seelenbewegungen, Willensäusserungen und Geschehnisse. Die Episode ist nur in sehr eingeschränktem Masse dem Gesammtumfang des Stückes gegenüber gestattet. Darauf kommen wir noch zurück.

Gehen wir jetzt zu einer kurzen Besprechung der Hauptbestandtheile eines Dramas über. Da gilt es zunächst den Begriff des Stoffes von dem der eigentlichen Handlung streng zu unterscheiden. Der Stoff, auch Vorwurf (Sujet) genannt, bildet nur das zu verarbeitende Rohmaterial. Erst dadurch, dass derselbe nach künstlerischen Gesetzen mit religiös-sittlichen Ideen, — ich bitte diesen letzteren Ausdruck vorläufig unbefangen aufzunehmen, — verarbeitet wird (vgl. G. Freytag, Technik S. 15, Goerth, Studium d. dram. Kunst S. 12 f.), also erst durch seine Idealisirung wird er zur dramatischen Handlung. Dieser Idealisirungsprocess ist bei Aristoteles schon deutlich vorgezeichnet, soweit es sich hier um die Ausscheidung alles Zufälligen und einfach Wirklichen, sowie um die Subsumirung unter eine höhere und allgemeinere Idee handelt. Auffallenderweise macht Aristoteles trotzdem keinen Unterschied in der Bezeichnung, sondern gebraucht den Ausdruck Mythos bald für den blossen Stoff (z. B. Cap. 9), bald für die künstlerisch gestaltete Handlung (z. B. Cap. 6, wo er das Wort geradezu erklärt als *σύνθεσις τῶν πραγμάτων*). Die entsprechende lateinische Bezeichnung ist fabula; doch haftet derselben der Nebensinn des vom Dichter Erfundenen, also des erdichteten Stoffes an und darum empfiehlt es sich nicht, für Handlung so ohne Weitres „Fabel" zu sagen, welch letzterer mehr der Begriff „witziger Erfindung" als „künstlerischer Gesetzmässigkeit" anhängt. Ein „Fabeldrama" wäre also weit richtiger der Gegensatz zu einem „historischen".

Dies bringt uns von selbst auf eine Bemerkung über den Stoffbereich des Dramas. Ein Haupthinderniss für die gedeihliche Fortentwickelung der antiken Tragödie, davon überzeugten wir uns schon früher, war die Beschränkung auf sagenhafte Stoffe, die Ausschliessung fast aller historischen. Das jenen mythischen Personen an-

haftende epische Element, der Mangel an dramatischem Leben, die Starrheit der Mythen selbst erschwerte die technische Ausbildung der alten Tragödie ungemein. Nicht unähnlich verrammte sich das französische classicirende Drama die eigne Bahn, indem es zwar die antikhistorischen Stoffe und etwa solche „hinten weit aus der Türkei“ hinzu nahm, das ganze reiche Gebiet der Geschichte aber sonst unbenutzt liegen liess. Das historische Drama kam erst seit Shakespeare voll zu seinem Rechte; und in ihm bietet, natürlich im Verein mit dem Alterthum, mit der gegenwärtigen Wirklichkeit (Actualität) und der freien Erfindung, sich uns die herrlichste Auswahl der Stoffe. Das historische Drama darf als das bedeutendste und vollkommenste bezeichnet werden, und zwar verstehen wir darunter keineswegs ausschliesslich oder auch nur vorwiegend dasjenige, dessen Helden hervorragende Personen der Geschichte sind, sondern ebensowohl jedes Drama, welches einen historischen Hintergrund hat. Im Gegentheil, die Dramatisirung bekannter und bedeutsamer historischer Vorgänge bietet in der Regel besondere Schwierigkeiten, indem die Einzelheiten derselben, je genauere Kenntniss darüber aus allgemeinen Geschichtswerken vorausgesetzt werden muss, eine freie Behandlung desto mehr erschweren, der dramatische Gesammteindruck infolge von Kürzungen und nothwendigen Abänderungen hinter demjenigen leicht zurückbleibt, welchen der historische Bericht in seiner schlichteren Form auf das Gemüth hervorbringt, und namentlich die Portraitirung von Berühmtheiten, zumal wenn diese populär geworden, ein ebenso schwieriges als undankbares Geschäft zu sein pflegt. Frei erfundene Gestalten im Vordergrunde der Handlung gewähren dagegen der dichterischen Schöpfungskraft die denkbar grösste Freiheit und werden zugleich durch die Folie einer bedeutungsvollen Zeitepoche, durch das massvoll angewendete Colorit

des Jahrhunderts oder Volkes auf das Günstigste gehoben. Oft ist es viel wirksamer, den beherrschenden Einfluss einer grossen Persönlichkeit, z. B. eines Regenten, auf seine Mitwelt nur in den Reflexen wiederzugeben, die er auf das Schicksal privater Personen wirft, als jenen Mann selbst dem grellen Lampenlicht des Prosceniums und dem kritischen Auge der Zuschauer auszusetzen. Ein trefflicher Beleg dafür ist „Minna von Barnhelm". Man kann sagen, Friedrich der Grosse ist einer der besten Charaktere dieses Stückes, ohne nur aufzutreten. Andrerseits können allerdings geschichtliche Celebritäten unter Umständen den dankbarsten Stoff für die Tragödie liefern, wie wir an den Coriolan, Cäsar, Brutus, Antonius Shakespeare's und an einer Gestalt wie Schiller's Wallenstein sehen. In letzterem gipfelt die historische Dramatik. Gleichzeitig aber lehrt gerade dieses Beispiel, welch bedeutenden Apparates dieselbe bedarf, um eine volle Wirkung zu erzielen, und wie reicher Ausgestaltung eine extensiv nur kurze Handlung fähig ist. Wenige bedeutsame Tage aus dem Leben des Helden, ein einziger Wendepunkt, hier die blosse Katastrophe, heischten nicht allein ein, sondern zwei volle Stücke nebst einem Vorspiel. Was Stoffe aus bürgerlichen Kreisen anlangt, so bieten diese, wenn sie weniger die blosse Familiengeschichte, als in dieser die Behandlung wichtigerer socialer oder sittlicher Fragen enthalten, dankbare Probleme. Und so liegt denn in Sage und Dichtung, in Historie und Actualität eine derartige Fülle brauchbaren Materials vor, dass hierin die moderne Dramaturgie ganz unvergleichlich günstiger gestellt ist, als die antike.

Die vorhin genannte Idealisirung des Stoffes schied sich in eine materielle und eine formelle. Hier kommt zunächst nur die technisch-formelle in Betracht. Dieselbe lässt sich in sechs Vorschriften zusammenfassen,

welche wir durch ebensoviele Paare von Eigenschaften ausdrücken wollen. Eine dramatische Handlung muss nämlich sein bedeutend und interessant, mässig gross und übersichtlich, einheitlich und stetig, wahrscheinlich und innerlich nothwendig, lebensgetreu und anschaulich, klar und durchsichtig. Die je ein Paar bildenden Eigenschaften vervollständigen gemeinsam einen Begriff. Die vier ersten dieser Begriffe kennzeichnet bereits Aristoteles mit den Ausdrücken *σπουδαία* (*πρᾶξις*), *μέγεθος ἔχουσα*, beziehentlich *εὐσύνοπτος* und *εὐμνημόνευτος*, *τελεία* und *κατὰ τὸ εἰκὸς καὶ τὸ ἀναγκαῖον*.

Bedeutung und Interesse wird also zuerst verlangt. Nur ein kleines, anspruchsloses Drama darf sich mit einem geringfügigen Motiv begnügen. Die Bezeichnungen Schwank, Bluette, Proverbe und ähnliche suchen darum von vornherein höheren Ansprüchen und Erwartungen vorzubeugen. Das grössere Theaterstück bedarf immer einer gewissen Bedeutsamkeit der Handlung oder mindestens des Motivs. Dass eine solche unter Umständen auch schon bei einer geringen Extensivität der eigentlichen Action recht wohl möglich ist, beweist der prächtige Einacter Geibel's „Echtes Gold wird klar im Feuer“. Und wie ein genialer Dichter selbst einem dürftigen Stoffe Bedeutung und Interesse verleihen kann, zeigt sich in „Minna von Barnhelm“. Wie ein adliges Fräulein vom Lande ihren im Punkte der Ehre allzu scrupulösen Verlobten durch Umkehr der Rollen wieder gewinnt, ist für fünf Acte sicher kein eben bedeutsames Problem. Und was hat Lessing daraus gemacht! Darum fügten wir zu der Bezeichnung „bedeutend“ noch die zweite „interessant“. Interessant war nicht zu allen Zeiten das Gleiche. So spielte das Liebesmotiv bei den Griechen zur Zeit des Aeschylos eine weit untergeordnetere Rolle, dem Zeitalter des Euripides war es bereits ungleich wichtiger. Uns bietet es einen vollberechtigten Vorwurf

für ein Trauerspiel, im Lustspiel pflegt sich Alles darum zu drehen. Die Darstellung einer Haupt- und Staatsaction kann uns, diese mag an sich noch so bedeutend sein, unter Umständen völlig kalt lassen, ja herzlich langweilen. In der Dialogisirung eines Stückes Geschichte, gemeinhin grosse historische Tragödie, nie unter fünf Acten, genannt, herrscht regelmässig eine entsetzliche Oede und Leere. Auch nicht jedes Volk, jede Epoche liefert dramatisch Verwerthbares, sondern vorwiegend nur die grossen Culturvölker und Culturepochen. „Aegypter, Japaner und Hindus, sagt Freytag (a. a. O. S. 48), würden vielleicht ein ethnographisches Interesse aufregen, dieses aber das künstlerische stark beeinträchtigen". Unter keinen Umständen darf das Fremdartige, Seltsame, Unsympathische gesucht werden. Völker, deren Lebensanschauungen und Lebensweise direct der unsrigen widersprechen, Zeitalter, deren bewegende Ideen wir entweder nicht verstehen oder abgeschmackt finden, Culturzustände, die wir als überwunden oder gar als menschenunwürdig betrachten, werden auch nie poetisches Interesse erwecken.

Was im qualitativen Sinne hier verlangt wurde, charakterisirt sich im quantitativen als mässige Grösse. Weder allzu klein, noch allzu gross, sagt Aristoteles, darf ein Drama sein. Die Hauptsache ist, der Umfang darf kein so bedeutender werden, dass die Uebersichtlichkeit darunter leidet. Darum auch hier zwei Bestimmungen zur Fixirung eines Begriffs. Was uns Moderne angeht, so schwankt ja die Länge eines Theaterstückes beliebig zwischen der Ein- und der Fünfzahl der Aufzüge, darf über letztere aber kaum und wohl höchstens in Gestalt eines Vorspiels hinausgehen, wie in der „Jungfrau von Orleans". Dilogien oder gar Trilogien sind durchaus nicht zu empfehlen. Die hohe Berechtigung der letzteren bei den Griechen gründete sich darauf, dass jene an sich schon kürzeren Tragödien infolge ihrer um-

fänglichen Chorpartien und Pathosscenen (Situationsscenen) nur einen sehr eingeschränkten Handlungsverlauf zuliessen, während der rein dramatische Inhalt dreier ganzer Stücke der Alten sich bequem in ein einziges modernes einschliessen lässt. Dazu wurden jene in unmittelbarer Aufeinanderfolge aufgeführt, eine moderne Trilogie müsste nach Lage unsrer Bühnenverhältnisse und in Rücksicht auf die Receptionsfähigkeit unsres Publikums auch auf drei Abende vertheilt werden. Der herrliche „Wallenstein“ leidet nur zu sehr an dieser Missgunst äusserer Umstände; braucht es von Hebbel's „Nibelungen“ erst gesagt zu werden? Und abgesehen davon, welcher Tragiker getraute sich so leicht, die geistige Spannung für eine so umfangreiche Dichtung zu erhalten, beziehentlich zu steigern, den Stoff so übersichtlich zu disponiren, so einheitlich durchzuführen?

Dies bringt uns auf das Gebot der Einheitlichkeit. Dieselbe besteht, wie Aristoteles sehr richtig bemerkt, nicht darin, dass sich der Vorgang um eine Person dreht. Was über die sogenannten drei aristotelischen Einheiten gefabelt worden ist, übergehen wir billig. Nur darauf soll aufmerksam gemacht werden, dass die Einfachheit und Kürze eines griechischen Dramas einen Ortswechsel selten heischte, dann aber auch unbedenklich vollzog, und sich ebenso meist an einem Tage abspielte. Was hier Natur war, machten dann die Franzosen zur Unnatur.

Für alle Zeiten gilt: Wo die einzelnen Theile der Handlung räumlich oder zeitlich weiter auseinander liegen, als es der eine Schauplatz und die kurze Zeit der Darstellung, — ohnedies nur wenige Stunden, — gestatten, so darf der Dichter einen, wenn auch nicht zu häufigen Ortswechsel vornehmen, am besten, um nicht zu sehr zu zerstreuen, zwischen zwei, nur im Nothfall innerhalb eines und desselben Actes, sowie an eben diesen Stellen kleinere

oder grössere Zeiträume überspringen. Eine derartige Idealisirung des Ortes, nach welcher der nämliche Raum ohne decorative Veranschaulichung oder Veränderung beispielsweise bald das Innere eines Palastes, bald einen Wald, einen Markt oder dergleichen repräsentirte, wie dies auf der altenglischen und andren Bühnen der Fall war, hat, obschon an und für sich gar nicht so erschrecklich, für unser illusionbedürftiges Zeitalter nur noch die Bedeutung eines Curiosums. Aber gerade jene übertriebene Imitation der Wirklichkeit in Scenerie und Costüm, die in's Penible geht und die Phantasie ganz gefangen nehmen will, streift hart an die Grenze des Künstlerischen. Dergleichen Aeusserlichkeiten sind Nebensache und müssen als solche behandelt werden. Ein Theil des Publikums verpasst über dem Angaffen dieser „täuschend ähnlichen“ Decorationen und „streng historischen“ Fetzen und Flitter einen guten Theil der Dichtung selbst, und je realistisch treuer der Anzug eines mittelalterlichen Haudegens geschneidert ist, desto befremdlicher klingen in seinem Munde die vollen, prächtigen Iamben. Nun lasst die Leute wenigstens noch die Sprache ihrer Zeit und nach damaliger Sinn- und Denkweise reden, dann habt ihr ja eine richtige Laterna magica, aber sicherlich kein Kunstwerk. Doch wir gerathen auf Abwege. Ohne die oben erwähnte absolute Vereinfachung der Darstellungsmittel für das Auge wieder einführen zu wollen, möchten wir eine rechte Mitte hierin als das beste bezeichnen.

Etwas anders verhält es sich mit der Idealisirung der Zeit. Weit entfernt, die Illusion der Wirklichkeit hier vielleicht analog bis auf die Viertelstunde und den Glockenschlag anzustreben, muthen viele heutige Dramatiker ihrem Publikum vielmehr das Unglaublichste zu, indem sie Personen, die im ersten Aufzuge jung waren, im letzten als Greise vorführen, oder wenigstens zwischen

zwei Acte oft jahrelange Zwischenräume legen, ohne zu fragen, ob man auch Lust habe, diesen Riesensprung mitzuthun. Das ist ein ebenso unkünstlerisches Verfahren, als die Erzählungen und Referate des inzwischen angeblich Vorgefallenen, die sich alsdann im nächsten Aufzug nöthig machen, höchst undramatisch und widerwärtig sind. Die Continuität der Handlung darf nicht in der Weise unterbrochen werden, dass man hohle, so zu sagen todte Zwischenräume einschiebt, sondern die ideale Zeit beruht in der glücklichen Täuschung, welche den Zuhörer gar nicht auf den Gedanken kommen lässt, dass zu einem Handlungsverlaufe, wie der dargestellte, eine ungleich längere Zeit nöthig wäre, als die thatsächlich verflossene beträgt. Diese Täuschung aber wird nicht durch eine willkürlich unterbrochene und wiederaufgenommene, sondern durch eine stetige Action vermöge ihrer Spannung erzielt. Ein gutes Beispiel hierfür ist der beinahe eine Lebensgeschichte umfassende „Götz von Berlichingen“, wenigstens bis in den vierten Act hinein, während die nach der Befreiung des Helden aus der Heilbronner Haft folgende Pause und die Wiederanknüpfung der Handlung im Bauernkriege schon das Gefühl einer störenden Lücke hervorbringt. Liegt die Einheit der Handlung in der concentrischen Anlage dieser letzteren, so ist einfacher Bau, scharfe, geschlossene Gliederung, straffe Durchführung unerlässlich. Diese erzeugen eine Stetigkeit des Fortschreitens; alles Verweilen bei Situationen ist undramatisch, jede Zersplitterung schädlich. Die Pest unsres Lustspiels ist jene Situationskomik, die nach billigem Effecte hascht, unbeirrt, ob dadurch alle Einheit zerstört wird. Die Lacher, d. h. diejenigen, welche unter einem Kunstgenuss einen Kitzel des Zwerchfelles verstehen, wird sie immer auf ihrer Seite haben. Doch auch der Tragödie fehlt weder die Situationsmalerei noch der Missbrauch der Episoden. Hier erscheint erstere vornehmlich

in der Gestalt langathmiger Monologe. Es ist wahr, wir haben von unseren Classikern herrliche Beispiele von Monologen, die wir um keinen Preis missen möchten. Dennoch wird der dramatische Dichter die Selbstgespräche seiner Personen in dem Bewusstsein, dass während ihrer Dauer die Handlung stillsteht (vgl. G. Freytag, a. a. O., S. 190), möglichst beschränken und nur da anwenden, wo sie, statt einer blossen Schilderung von Seelenzuständen, für den weiteren Verlauf der Handlung von Wichtigkeit sind, namentlich also Erwägungen mit nachfolgenden Entschlüssen enthalten, die sich auf andere Weise, im Dialog, durch blosse Andeutungen, wenige bei Seite gesprochene Worte oder dergleichen nicht genügend klar machen lassen. In gleicher Weise sind alle Erzählungen, Berichte, Beschreibungen und Schilderungen von ausserhalb der Bühnenhandlung liegenden Ereignissen oder gar dessen, was man bereits vorher mit angesehen oder gehört hat, thunlichst zu vermeiden. Denn wie dort das lyrische, so prävalirt hier das epische Element. Das Drama aber verlangt einen stetigen Fluss der Action, ein continuirliches Aus- und Einströmen von Empfindungen und Willensbethätigungen, wenn auch nicht beständig im gleich raschen Tempo und keineswegs ohne alle und jede Ruhepunkte. Die Episode hat darum vorwiegend die Bestimmung, an solchen Ruhe- oder an Uebergangspunkten in den ernsten und gewichtigen Gang der Haupthandlung eine anmuthige Abwechselung und Erfrischung zu bringen. Mit Mass und Geschmack angewendet vermag sie auf solche Art viel zu der Gesammtwirkung eines Stückes beizutragen. Streng verwahrt sich Aristoteles gegen die Polymythie der Dramen, d. h. gegen die Zersplitterung durch episodenhafte Nebenhandlungen. Bei Shakespeare überwuchert die Episode noch mannigfach, was zum grossen Theil auf Rechnung der Wichtigkeit, die für seine Bühne die lustige Person hatte, zu setzen ist.

Ein Meister der zweck- und kunstvollen Episode ist Lessing. Der Maler und der Rath in „Emilia", die Wittwe Marlow und Riccaut de la Marlinière in „Minna" sind glänzende Beispiele dafür. Aber schon der letztgenannte zeigt, so sehr seine Einführung behufs Charakterisirung der Zeit und des Contrastes zum Helden berechtigt ist, eine zu breite Entwickelung, deren Grund wir in dem gleichzeitigen Stillstand der Handlung an einer wichtigen Stelle der Komödie leicht erkennen. Immerhin hilft die interessante Scene mit dem Vertreter der schlechten Elemente des damaligen Offiziersstandes in gefälliger Weise über einen Mangel hinweg, welcher aus dem für fünf Aufzüge nicht genügend ausgiebigen Stoffe entsprang. Bei Schiller erhalten weniger die eigentlichen Episoden, als die secundären Personen überhaupt häufig eine zu reiche Ausstattung. Das liegt an des Dichters übersprudelndem Gestaltungstriebe, und Figuren, aus kühler Berechnung hervorgegangen, wie der Parricida im „Tell", sind bei ihm darum selten. Ohnehin ist der Germane geneigt, das Beiwerk allzu üppig aufschiessen und sich ausbreiten zu lassen. Ein vielfach zu beobachtender Fehler ist infolgedessen die unnöthig grosse Zahl der auftretenden Personen, durch welche zuletzt nichts erzielt wird, als Zersplitterung der Aufmerksamkeit und Schwierigkeiten für die Regie. Jede Person eines Stückes muss in gewissem Grade unentbehrlich sein, wie die kleinste Schraube oder das winzigste Rädchen eines Uhrmechanismus.

Wie auf solche Weise Alles ursächlich ineinander greift und das Werk in Gang setzt, so muss sich durch den Gesammtverlauf der dramatischen Action jener innere Zusammenhang und jene innere Nothwendigkeit kundgeben, von welcher schon so oft die Rede war. Nur der Posse sieht man die Verkehrung aller logischen Folgerichtigkeit nach, dort mag sich das Unerhörteste

und Unwahrscheinlichste ereignen, dafür ist es eben eine Posse, dort mag der Zufall wie ein lustiger Kobold sein neckisches Spiel treiben. Das höhere Drama kennt ihn als solchen nicht, kennt ihn höchstens in der ernsten Gestalt eines durch Schuld heraufbeschwornen, furchtbaren Rächers, der da wohl eingreifen kann und soll, wo ihm das vermessene Spiel des Leichtsinns oder Frevelmuthes die Entscheidung über ein Menschenschicksal überlässt. Dann hat der unglückliche Zufall das Recht der grösseren Wahrscheinlichkeit für sich, der glückliche ist ganz ausgeschlossen. Das beste Beispiel für jenen ist die auf ihn basirte, durch das gewagte Unternehmen des Pater Lorenzo herbeigeführte Katastrophe in „Romeo und Julia“ (vgl. Freytag, a. a. O. S. 27—31, 266 f.). Jederzeit muss, wo von Nothwendigkeit nicht gesprochen werden kann, wenigstens die Wahrscheinlichkeit eintreten, und hierin fallen wieder zwei Begriffe in einen zusammen. Nichtsdestoweniger ist das Wunderbare vom Drama nicht absolut auszuschliessen. (Man vergleiche hierzu Aristoteles, Poetik 24: *δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστὸν . . . τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ.*) Zwar sind Fabelwesen, wie Götter, Feen, Zauberer, Riesen, Zwerge, Elfen, Nixen, Engel und Teufel an sich mehr für gewisse Abarten des Lustspiels, für Märchen und Zauberpossen geeignet, am allerwenigsten für eine Tragödie. Und so verhielt es sich ja auch bei dem griechischen Drama. So lange der naive Glaube jene vermenschlichten Gottheiten als die höchsten Vertreter sittlicher Ideen andächtig begrüsste, waren sie in solcher Versinnbildlichung des Geistigen ganz an ihrem Platze, sobald aber einmal jener gläubige Sinn schwand, wurden sie entweder zu kahlen Abstractionen (Freytag, a. a. O. S. 50), oder sie sanken, was viel schlimmer war, zu gewöhnlichen Menschen herab, nur ausgestattet mit übermenschlichen Kräften, und brachten so ein irrationales

Element in das Drama herein. Für uns sind überirdische Wesen tragisch unverwendbar, und Goethe's Mephistopheles hat sich nur dadurch zu einer so höchst wirksamen dramatischen Gestalt machen können, dass er positiv nicht eigentlich tragisch, sondern vorwiegend als Lustspielfigur im humoristisch volksthümlichen Sinne behandelt worden ist. Eine eigenartige Berechtigung aber haben übernatürliche Vorgänge, wie Gespenstererscheinungen, Träume und Ahnungen u. ä. gerade in der höchsten Tragik. Der Geist des Dareios in den „Persern", der Tumult in der Natur beim Abscheiden des Oedipus, das Verbrennen des Wollflöckchens in den „Trachinerinnen", der Tod des Hippolytos sind prototypisch hierfür. Aber von vorn herein muss ein Unterschied gemacht werden zwischen denjenigen Vorgängen, welche nach der naiven Phantasie der Alten eine objective Beurkundung göttlichen Zornes darstellten, und denjenigen, welche mehr in subjectiver Weise einen Seelenprocess versinnlichen sollten. Die ersteren sind für ein aufgeklärteres Menschengeschlecht nicht mehr zulässig, unsere Katastrophen dürfen sich nicht auf so wunderbarem Wege vollziehen, wie im „Hippolytos" der Fall ist. Dergleichen passt nur für die Sage. Etwas Andres ist es mit Vorgängen der zweiten Art. Der Geist des alten Hamlet, des Banquo, des Cäsar, die Erscheinungen in „Richard III" und Aehnliches haben ihre volle Berechtigung. Nach der geläuterteren künstlerischen Anschauung sind dies äusserst wirksame Verstärkungen des tragischen Effectes, Verkörperungen geistiger Processe; in Visionen und Traumgesichten malt sich das schuldbeladene Gewissen, die Seelenangst und die Verzückung. Hierher gehören die übersinnlichen Elemente der „Jungfrau".

Denn zuletzt erstrebt der dramatische Dichter doch nur grösstmögliche Anschaulichkeit und muss, wo die Darstellbarkeit nach den Gesetzen der puren Wirklichkeit

nicht zulangt, zu Symbolisirungen seine Zuflucht nehmen. Freilich ist „Anschaulichkeit um jeden Preis“ auch wieder eine gefährliche Maxime und kann zu Verirrungen führen. So geflissentlich nämlich jener seinen Gebilden, mögen sie gleich irrealer und phantastischer Natur sein, den Schein der Wahrheit zu verleihen sucht, wird er doch stets die rein künstlerische Wirkung im Auge haben müssen. Gerade da aber, wo er mit Erscheinungen der unbezweifelbarsten Realität operirt, also ganz sicher zu sein glaubt, das Gebot der Lebenswahrheit zu erfüllen und höchst anschaulich zu sein, gerade da wird er leicht jene künstlerische Wirkung verfehlen. Mit anderen Worten, das phantastisch Grauenvolle wird er unbedenklich, das realistisch Grässliche unbedingt nicht bieten dürfen. Folterungen und Hinrichtungen gehören nicht auf die Bühne, eben weil sie volle Lebenswahrheit enthalten und rein pathologisch wirken müssen. Die Blendung Gloster's wird keine moderne Bühne mehr in der von Shakespeare vorgeschriebenen Weise darzustellen wagen. Und warum stören uns die aufgepflanzten Köpfe in der „Turandot“ nicht? Eben weil sie nicht die volle Lebenswahrheit an sich tragen, das Märchenhafte der ganzen Sache die sich sträubende Phantasie beschwichtigt.

Das Drama verstärkt also seine Wirkungen nicht allemal durch die grösstmögliche Anschaulichkeit. Sie erreicht ihren Zweck vielmehr häufig durch weises Verhüllen und Darstellung der blossen Reflexe. Classische Beispiele hierfür sind die Ermordung des Königs im „Macbeth“, diejenige Wallenstein's und die Enthauptung der Maria Stuart. Das geheimnissvolle Dunkel, welches auf Augenblicke herrscht, die bange Erwartung und Ungewissheit sind gute Reizmittel der Phantasie.

Abgesehen von solchen Wirkungen, welche nur als momentane berechtigt sind, ist Hinhaltung und Zweifel dramatisch verwerflich. Jene Spannung, wie sie die

Epik und der Roman liebt, ist nicht dramatisch; Räthsel aufzugeben, Unklarheit über die Indentität von Personen oder wichtige Fragen des Zusammenhanges bestehen zu lassen, beweist Unkenntniss eines wichtigen Gesetzes dramatischer Technik. Klarheit und Durchsichtigkeit sind deshalb gleichfalls unbedingte Forderungen der dramatischen Handlung. Unbefangen steht der Hörer über den Ereignissen, ihn spannt lediglich der nach psychologischen Gesetzen sich vollziehende Verlauf, das Widerspiel von Ursache und Wirkung. Damit kommen wir denn auf den Ausgangspunkt zurück und erkennen nun um so deutlicher den grossen Unterschied dramatischer und epischer Darstellung. Dem Epos ist, wennschon auch dieses der Motivirung nicht entrathen kann, eine so stricte Geschlossenheit aller Momente des Handlungsverlaufes nicht geboten, dieser entwickelt sich vielmehr successiv, während im Drama aller Fortschritt reciprok geschieht; dort ein Sichanreihen und Nacheinander, hier ein Sichdurchdringen und Auseinander; dort ein Anschiessen von Krystallen, hier ein von innen heraustreibendes Wachsthum; dort ein lang gesponnenes Band, hier eine vielgliedrige Kette ineinander greifender Ringe, deren letzter in den ersten gefügt ist. Diese Grundverschiedenheit ist schon bei der Wahl des Stoffes wohl zu berücksichtigen; ein solcher, welchem jene innere Causalität und Abgeschlossenheit mangelt, eignet sich nicht zur dramatischen Behandlung. Die Lebensgeschichte eines Helden, die Regierungszeit eines Königs oder Kaisers, das grossartige Schauspiel eines Krieges, vielleicht treffliche Vorwürfe für ein Epos, sind dramatisch einfach unverwendbar. Es fehlt ihnen keineswegs der leitende Gedanke, aber abgesehen von der Frage, wie weit sie für ein Drama zusammen gedrängt werden müssten, enthalten sie so viele Motive und eine so zerstreuende Mannigfaltigkeit der Beziehungen, dass ihnen, wie die

Einheit, so auch die strenggeschlossene Folge und Causalität der Ereignisse fehlt. So hängt eine Forderung mit der anderen zusammen: ein straffer, jederzeit klarer Causalnexus lässt sich nur innerhalb eines beschränkteren Gebietes herstellen, er ist aller Weitschichtigkeit feind; diese behagliche Breite aber, das Fallenlassen und Wiederaufnehmen von Motiven, das Hinhalten und Prüfen der Geduld ist eine integrirende Eigenschaft gerade der Epik. Nun kann zwar ein und derselbe Stoff mitunter eine epische wie auch dramatische Behandlung gestatten, so dass schliesslich auf beiderlei Weise ein tüchtiges Werk geschaffen wird; allein die Behandlung muss in beiden Fällen von vorn herein eine grundverschiedene sein, und die Erfahrung lehrt, dass Stoffe, welche bereits in epischer Form eine mustergültige Behandlung gefunden haben, für die dramatische undankbar sind und umgekehrt.

Die innere Folgerichtigkeit, welche durch das Drama herrschen muss, wird wesentlich unterstützt durch das Wechselseitige, welches in dem Ein- und Ausströmen der Gefühls- und Willensthätigkeit liegt, gehoben und belebt durch den Kampf und die beständige Reibung der beiden Mächte des Spiels und des Gegenspiels. Ursache und Wirkung tritt hier unaufhörlich zu Tage. Es ist ein Wollen und ein Zuwiderwollen, ein Streben und ein Widerstreben, Schlag und Gegenschlag. Die einheitliche Durchführung dieses Kampfes zwischen Spiel und Gegenspiel ist die Handlung des Dramas. (Vgl. Goerth, a. a. O. S. 9.) In der vollendeten Disponirung dieser Handlung aber nach den oben besprochenen künstlerischen Gesetzen beruht die technische Idealisirung des Stoffes.

In jedem Kampfe ist der eine Theil der angreifende, der andre der angegriffene. Da sich die Handlung jedes Dramas um eine in ihrem Mittelpunkte wie in dem des allgemeinen Interesses stehende Hauptperson, den Helden,

bewegt, so kann sich dieser als Vertreter des Spiels in der Offensive oder in der Defensive befinden. Die entgegengesetzte Rolle fällt dem Gegenspiel zu. Entweder greift also der von einem Begehren, einem Streben erfüllte Held in die herrschende Ruhe und Ordnung der Verhältnisse kühnlich ein, und alsdann vertritt die Gegenpartei das beharrende Element. Oder der Held befindet sich Eingangs im Zustande der Ruhe, im Besitze dessen, was ihm wünschenswerth erscheint, oder er leidet bereits, ohne zur Zeit doch Widerstand zu leisten, unter irgend einem Drucke. Er wird alsdann durch die ihm feindliche Macht aus seiner Ruhe und Unthätigkeit aufgescheucht und in eine entscheidende, beziehentlich verhängnissvolle Thätigkeit hineingetrieben. Im ersten Falle sprechen wir von einem treibenden, im letzteren von einem getriebenen Helden, dort führt er die Handlung im ersten, hier im zweiten Theile des Stückes. Gemäss der vom Gegenspiel ausgehenden Reaction wird dieses in der zweiten respective ersten Hälfte die Zügel der Handlung in Händen haben. Daraus ergeben sich von selbst die beiden Theile der Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens, ein Steigen und Fallen der Action, in deren Mitte sich ein Brech- oder Höhepunkt als Grenzscheide befindet. Nimmt man den Ausgangspunkt des sich erhebenden Kampfes und das Ziel, zu welchem dieser gelangt, hinzu, so hat man die fünf schon von früher her bekannten Theile der Exposition, der Steigerung, des Höhepunktes, der Umkehr und der Katastrophe. Dieselben, bereits im antiken Drama mehr oder minder klar entwickelt, haben naturgemäss zu der Fünfzahl unsrer Acte geführt, deren je einen sie der Reihe nach beanspruchen und so ziemlich in der Regel decken. Durch den Verschluss der Bühne zwischen je zwei Aufzügen werden diese Einschnitte noch schärfer markirt, als dies bei den Alten der Fall war, wo bei offenbleiben-

der Scene die Scheidung nur durch das Chorlied vollzogen wurde. Jene jüngere Einrichtung gewährt den Vortheil, dass die Action nicht in ihrer vollen Extension vorgeführt, sondern ein beliebiges Theilstück herausgehoben, dieses an passender Stelle abgebrochen werden muss. Dagegen erfordern die auf solche Weise mehr verselbstständigten Acte auch einen künstlicheren Bau, jeder wieder für sich jene fünf Theile in verjüngtem Massstabe (Freytag, Technik, S. 197 ff.). Daneben machen sich mehrere wichtige Wendepunkte im Laufe der Handlung bemerkbar. Wie nach vorausgegangener Exposition des Zustandes und der Verhältnisse, unter denen das Stück anhebt, das Motiv angeschlagen werden muss, welches die Action in Bewegung setzt, so bedarf es auf der Höhe des Dramas eines entscheidenden Wendepunktes, welcher die bisher aufsteigende Handlung in eine andere Richtung bringt, nämlich in die fallende, und auch gegen das Ende des Stückes pflegt häufig, wennschon nicht regelmässig, ein den allzu raschen Ablauf der zur Katastrophe eilenden Action retardirendes Moment, natürlich von keiner ausschlaggebenden Wirkung, einzutreten. Freytag nennt das erste das erregende, das des Höhepunktes das tragische, das der sinkenden Handlung das Moment der letzten Spannung. Das wichtigste unter diesen ist das mittlere. Wir haben bei Aristoteles etwas ganz Aehnliches kennen gelernt. Das ist die Peripetie. In der Sache ist beides, Peripetie und tragisches Moment, dasselbe. Wenn die Handlung auf ihrer Höhe angelangt ist, tritt plötzlich ein Umschlag des bisherigen Verhältnisses ein, welcher im directen Gegensatze zu den Absichten des Helden steht und einer Durchkreuzung seiner Intensionen gleichkommt. Unerwartet, ja plötzlich tritt jener Umschlag ein, und dadurch wirkt er dramatischer, doch erklärt er sich sofort als eine nothwendige Consequenz vorausliegender Ursachen,

fällt also in den allgemeinen Causalnexus, und wird entscheidend für die weitere und endgültige Wendung der Handlung. Es sei auch hier betont, dass nicht jeder plötzliche Glückswechsel den Werth einer Peripetie hat, sondern das Wesentliche derselben in dem Gegensatze zu dem vom Helden Bezweckten ruht. Nun ist es zwar weder nothwendig, dass jedes Stück eine solche Peripetie enthalte, indem an Stelle dieser ein ruhigerer Verlauf recht gut stattfinden kann, noch braucht ein Drama sich mit einer einzigen Peripetie zu begnügen, kann vielmehr deren mehrere aufweisen, wie z. B. „Antigone" und „Romeo". Was aber ersteres betrifft, so gibt schon Aristoteles mit Recht der verwickelten, d. h. mit Peripetie ausgestatteten Tragödie vor der einfachen den Vorzug; hinsichtlich des letzteren aber verbindet sich die Peripetie am allerbesten nur mit dem Höhepunkt. Sie kann mit diesem zu einer grossen Scene verbunden sein (und das ist das Wirksamste), wie z. B. im „Oedipus Rex", im „Philoktet", in „Elektra", „Macbeth", „Romeo und Julia", „Egmont", „Piccolomini", „Maria Stuart", „Essex", „Gracchus" u. a., oder beide bilden zwei unmittelbar aneinander grenzende Scenen (ebenfalls wirksam), wie in „Antigone", „Trachinerinnen", „Hippolytos", „Medeia", „Cäsar", „Hamlet", „Uriel Akosta", „Arria und Messalina" u. s. w., oder aber (weniger gut) sind beide durch einen Actschluss getrennt und die Peripetie fällt erst in den nächsten Aufzug, wie dies der Fall ist in „Lear", „Emilia Galotti", im „Clavigo", in „Kabale und Liebe", dem „Prinzen von Homburg" und verschiedenen anderen Stücken.

An die Stelle der Peripetie oder in Verbindung mit derselben setzten die Griechen nicht selten die Erkennungsscene, Anagnorisis; ein Motiv, welches für unsre Tragik keine wesentliche Bedeutung mehr besitzt. In einzelnen Fällen bezeichnet übrigens die Peripetie, was

ja ihrem Wesen nicht widerspricht, den Umschlag nicht aus Glück in Unglück, sondern aus Unglück in Glück, wie z. B. in den „Eumeniden". Alsdann steht diese Wendung im Gegensatze nicht zu den Absichten, sondern zu den Erwartungen des Helden und das Stück endigt versöhnend im Sinne des Schauspiels. In Rücksicht auf diese seltenere, doch berechtigte günstige Wendung des Schicksalswechsels muss die Definition desselben folgendermassen lauten: Unter Peripetie versteht man den unerwarteten und folgenschweren, doch völlig motivirten Umschlag der Absichten oder Erwartungen des Helden in ihr Gegentheil. Alle wesentlichen Bestandtheile dieser Erklärung stammen wieder aus Aristoteles (vgl. Seite 271 dieses Buches). Wir lassen nun noch eine Uebersicht derjenigen Dramen folgen, in denen die Peripetie in der einen oder anderen Weise charakteristisch ausgebildet erscheint:

Titel des Stückes:	**Höhepunkt:**	**Peripetie:**
Sieben g. Theben.	Auszug d. Eteokles z. Kampf.	Die Todesahnungen des Eteokles.
Agamemnon.	Die Pathosscene Kassandras.	Die Jammerrufe aus dem Palast.
Eumeniden.	Anklage des Orest wegen Mordes.	Abstimmung über den Muttermord.
König Oedipus.	Gespräch des Helden mit Iokaste.	Plötzliche Ahnung d. Wahrheit.
Antigone.	Abfuhrung der Antigone in den Tod.	Gewissensangst des Kreon.
Trachinerinnen.	Absendung des Gewandes.	Befürchtungen Deianeira's.
Philoktet.	Krankheitsanfall des Helden.	Reuige Umkehr des Neoptolemos.
Elektra.	Verzweiflung bei der Todtenurne.	Wiedersehen des Todtgeglaubten.
Iphigeneia Taur.	Heimathliche Kunde.	Erkennung von Bruder und Schwester.
Ion.	Mordanschlag auf die Mutter.	Erkennung zwischen Mutter und Sohn.
Hippolytos.	Die Verläumdung durch Phädra.	Verfluchung durch Theseus.

Titel des Stückes:	Höhepunkt:	Peripetie:
Medeia.	Verstossung und Mordplan.	Selbstqual der Kindermörderin.
Romeo u. Julia.	Heimliche Trauung und Abschied.	Erschlagung des Tybald.
Othello.	Heftigste Aufreizung durch Iago.	Auffindung des Taschentuchs.
Macbeth.	Bankettscene.	Erscheinung des Banquo.
Coriolan.	Ernennung zum Consul.	Verbannung.
Julius Cäsar.	Ermordung des Dictators.	Rede des Antonius an der Leiche.
Lear.	Verstossung von der zweiten Tochter.	Wahnsinnsscene.
Hamlet.	Theaterscene.	Tödtung des Polonius.
Emilia Galotti.	Fussfall Emilia's vor dem Prinzen.	Enthüllungen der Orsina.
Clavigo.	Aussöhnung des Helden mit Marie.	Einflüsterungen des Carlos.
Egmont.	Gespräch mit Alba.	Verhaftung Egmonts.
Tasso.	Streit mit Antonio.	Gefangennahme.
Faust.	Hingabe Gretchens.	Tödtung des Valentin.
Kabale u. Liebe.	Schreiben des Briefes.	Vermeinte Erkenntniss der Untreue.
Piccolomini.	Trinkgelag und Unterzeichnung.	Verrathen der Fälschung des Dokumentes.
Wallenstein's Tod.	Verhandlg. m. d. Kürassieren.	Buttler's Zwischenkunft.
Maria Stuart.	Gespräch der Königinnen.	Ausbruch des Streites.
Jungfrau.	Scene mit Lionel.	Erwachende Liebe.
Prinz v. Homburg.	Siegesfeier.	Kriegsgericht u. Todesurtheil.
Essex.	Verantwortung vor der Königin.	Schlag in's Gesicht.
Uriel Akosta.	Widerruf des Helden.	Verlobung der Geliebten.
Gracchus.	Forumscene.	Streit mit Scipio.
Arria und Messalina.	Marcus bei Messalina.	Tod des Marcus bei seiner Mutter.

Je kräftiger der Höhepunkt eines Dramas herausgetrieben ist, je plötzlicher und erschütternder der Umschwung erfolgte, desto grössere Schwierigkeit erwächst dem Dichter aus der Forderung, die Spannung für den sinkenden Theil der Handlung aufrecht zu erhalten. Das Emporklimmen zur Höhe, der Aufbau der ersten drei

Acte pflegt selten vollständig zu misslingen, am vierten Acte sind schon viele Stücke zu Grunde gegangen. Genügt es doch nicht einmal, in diesem das Interesse des Zuhörers nicht erlahmen zu lassen, was an sich schon um so schwieriger ist, als mit dem unter hochgesteigerter Kraftentwickelung eingetretenen Wendepunkte sich ein bemerkbarer Einschnitt, ein momentaner Stillstand, eine Pause der Erschöpfung einzustellen pflegt, nach welcher es gilt mit frischen Kräften und unter veränderten Verhältnissen neu anzuknüpfen: noch mehr wird von dem letzten Theile des Stückes verlangt, es soll in gewissem Sinne trotz der fallenden Handlung noch eine Steigerung stattfinden. Besonders erschwert wird diese Anforderung, wenn nach der Anlage des Stückes in der zweiten Hälfte das Gegenspiel die Führung übernimmt und die Hauptperson, als Hauptgegenstand des Interesses, dadurch gedeckt wird. In solchen Fällen ist die Herausbildung des Vertreters des Gegenspiels zu einer Art von Gegenhelden (vgl. unten Capitel 11), welche sonst nicht unbedingt und überall gut zu heissen ist, oft technisch von grossem Werthe, und beispielsweise beruht hierauf die ununterbrochen fortdauernde Spannung, welche „Maria Stuart" bewirkt. Auch die „getriebenen" Helden, welche vom Höhepunkt abwärts in den Mittelpunkt der Action treten, kommen, wie z. B. „Kabale und Liebe" zeigt, hier zu Vortheil. Umgekehrt konnte es selbst Meistern wie Shakespeare begegnen, dass nach einem wahrhaft grossartigen Höhepunkte eine Ermattung und Versplitterung des Interesses nicht ausblieb. Das zeigt „Lear". Und auch der „Hamlet" leidet in dieser Hinsicht; man nehme nur zur Probe die prächtige Todtengräberepisode heraus und man wird sehen; das Beste, Tiefsinnigste, Ergreifendste liegt in den ersten Aufzügen.

Ein geschickter Aufbau der Handlung nach Einheit, Stetigkeit, Ebenmass der Theile und Steigerung bietet

sonach die grössten Schwierigkeiten. Auch Aristoteles bemerkt, dass angehende Dichter diesen, die *σύστασις τῶν πραγμάτων*, weit schwerer sich aneigneten, als Gewandtheit in der Diction und Charakteristik. Was die neuere Dramaturgie angeht, so darf behauptet werden, dass uns Deutschen eine wohlgefügte Handlung viel schwerer fällt, als den Franzosen, während wir diesen wieder in Hinsicht tief angelegter Charakterzeichnung bedeutend überlegen sind. G. Freytag leitet diese unbestreitbare Thatsache sehr richtig auf den nationalen Unterschied zurück, nach welchem der mehr in sich gekehrte, auf den Grund der Dinge eindringende Germane weniger Geschick für die äussere, geschmackvolle Gruppirung, der geselligere, der schimmernden Aussenseite der Dinge huldigende Romane weniger Sinn für speculative Vertiefung der dramatischen Gestalten besitzt, diese daher oberflächlicher und gewissermassen „fertiger“ vorführt, während seine bühnenkundige „Mache“ in praxi meist den Sieg davonträgt (vgl. Technik, S. 215).

Gerade in der vollkommeneren Charakterzeichnung aber besteht der wesentlichste technische Fortschritt der modernen Dramatik gegenüber der antiken. Denn wenngleich Aristoteles, um dies zu wiederholen, auf das Hervorgehen der Handlung aus dem Charakter grossen Werth legt, wenngleich er es tadelt, dass die meisten seiner zeitgenössischen Tragiker keine Charaktere zu zeichnen verständen, einen so hohen Werth, wie wir, legte er auf die Charakteristik denn doch nicht. Und wenn, was uns weit wichtiger sein muss, Aeschylos, Sophokles und Euripides ernstlich bemüht sind, die Motivirung aus den Charakteren herzuleiten, so gelingt es doch nur dem Erstgenannten, diese in relativ vollkommenem Masse zu erzielen, während Sophokles zumeist nur analoge Eigenschaften zu entwickeln versteht. bei Euripides aber gar ein greller Gegensatz zwischen Willen und Handlungsweise hervorzutreten pflegt. Allent-

halben aber zeigt sich als Hemmniss für eine tiefergehende Individualisirung die Sprödigkeit der Stoffe an sich. Um aber auf Aristoteles zurückzukommen, so zeigt sich bei diesem die noch mangelhafte Verschmelzung des Charakterisirens mit dem Motiviren hauptsächlich in jener äusserlichen und nüchternen Weise, in welcher er den Charakter als blosse Willensrichtung von der Dianoia als Fähigkeit zur Reflexion unterscheidet. Was Jemand als Willen und was er als Ansicht und Urtheil äussert, das begreifen wir selbstverständlich unter einem gemeinsamen Begriff als Ausdruck einer so oder so gearteten Individualität. Dem griechischen Philosophen enthält nur das Erstere einen directen Bezug auf den dramatischen Vorgang, alles Reflectiren über sociale, politische oder sittlich-religiöse Fragen steht ihm gewissermassen ausserhalb jenes Zusammenhangs, die solchen Fragen Ausdruck verleihende Person ist ihm eine persona im recht eigentlichen Sinne, eine blosse „Maske“ für die Aeusserungen der subjectiv dichterischen Anschauungen. Daher jene Bemerkung, die Leute der älteren Tragödie sprächen wie politisch, die der jüngeren wie rhetorisch geschulte. Uns ist eine solche Kategorisirung schier unverständlich, weil sich die moderne Technik bestrebt, ganze Menschen mit dem dramatisch zulässigsten Masse von Individualität auf die Bühne zu bringen und in denselben den rein menschlichen Gehalt möglichst zu objectiviren. Nach unseren Vorstellungen von Charakteristik fasst der dichterische Geist das Seelenleben der heterogensten Naturen nur in derjenigen Weise in sich auf, dass er sich selbst wieder rückläufig in alle jene heterogenen Einzelwesen übertragen und sozusagen vervielfältigen kann. Der Vorgang ist also streng genommen ein doppelter, nämlich zuerst eine Subjectivirung der Objectivität und sodann eine Objectivirung der Subjectivität. Aristoteles bleibt bei der ersteren stehen.

Wir nennen es ein falsches Idealisiren, wenn wir Personen eines Dramas nicht ganz aus ihrer Eigenart, sondern wenn wir aus ihnen nur den Dichter reden hören, und wir erkennen hierin nur zu leicht die Parteilichkeit und die Tendenz. Thatsächlich sind eine Anzahl euripideischer Tragödien, sind die Jugenddramen Schiller's und so manche jüngere Producte Anderer stark tendenziös gefärbt. Das ist ein grosser künstlerischer Mangel, welchem abzuhelfen z. B. Schiller zuerst im „Don Carlos" unternimmt, ohne dass er bereits hier zur völligen Unparteilichkeit durchzudringen vermöchte.

Gegenüber jenem falschen Idealisiren der Charaktere fordert das Drama natürlich ein angemessenes und rechtes. Und dieses besteht materiell in der Erfüllung eines Charakters mit sittlichen Ideen, deren Träger derselbe wird. Davon später. Formell technisch besteht es in der Umbildung des Charakters nach den Bedürfnissen des Kunstwerkes (vgl. zum Letzteren Freytag, a. a. O. S. 229): Hierüber haben wir jetzt Einiges zu sprechen.

Die erste Bedingung einer Menschendarstellung ist die Fähigkeit des Dichters die volle Individualität fassen und in sich lebendig machen zu können. Bei der Reobjectivirung aber darf er die gewonnenen Vorstellungen durchaus nicht in ihrer natürlichen Wesenheit schlechthin wiedergeben. Darin beruht ein noch vielverbreiteter Irrthum, welcher von der Kunst einen Realismus verlangt, der die Naturtreue bis zur frappirendsten Aehnlichkeit mit den Darstellungsobjecten treibt. In dem bewussten Sichabheben von dem Naturgegenstand aber, nicht in der absoluten Illusion wurzelt die Kunst. Kein Künstler, also auch der dramatische Dichter nicht, kann seine Objecte unmittelbar so verwenden, wie die Natur und Wirklichkeit sie ihm übergibt. Das ist ja allbekannt, wird aber gerade auf die dramatischen Charaktere nicht

genügend angewandt. Angemessenheit und Naturtreue werden jedenfalls von diesen verlangt, aber durch den künstlerischen Idealisirungsprocess werden sie nicht unwesentlich umgestaltet und alterirt werden müssen. Sie werden, um es kurz zusammenzufassen, zwar individuell sein, aber doch ein gewisses allgemeines Gepräge tragen, sie werden der realen Wirklichkeit entsprechen und doch ideal veredelt erscheinen, sie werden vielseitig sein und doch einseitig, reich ausgeführt und doch nur in ihren Umrissen skizzirt. Das klingt wie bedenkliche Widersprüche und enthält gleichwohl keinen einzigen.

Was das Erste anlangt, so hat bekanntlich bereits Lessing in seiner Dramaturgie ausführlich über die Frage gehandelt, welches Mass von Eigenartigkeit einem dramatischen Charakter zu gewähren sei. Wir brauchen dieselbe wohl nicht eingehender zu erörtern, da gerade hierin kaum mehr ein ernstlicher Zweifel bestehen kann. Oder sollte ich mich täuschen? Meiner Meinung nach dürfte Niemand in dem Wahne befangen sein, dass die Tragödie in der Darstellung von Sonderlingen und Unicis ihre Stärke suche. Ihre Einzelwesen werden vielmehr so viel allgemein menschlichen Gehalt aufweisen, als der ganze grosse Zuschauerkreis verlangt, um sich sympathisch für jene erwärmen zu können, und namentlich wird deren Wille auf Ziele gerichtet sein, welche allgemein begriffen und gewürdigt werden können. Zweitens bietet der Mensch in seiner vollen Realität so viel uninteressante Seiten, schleppt, er mag auf einer noch so hohen Stufe der Intelligenz oder socialen Stellung sich befinden, so viel Alltägliches und Banausisches mit sich herum, dass er in dieser Form für die Kunst gar nicht zu brauchen ist. Ich möchte sagen, so wenig wir die Personen einer Tragödie, — das Lustspiel gewährt hier einen ungleich grösseren Spielraum, — essen oder

trinken, d. h. ihre täglichen leiblichen Bedürfnisse befriedigen sehen, so wenig wir sie die tausenderlei kleinen und uninteressanten Fragen des Lebens erörtern hören, denen sich kein Sterblicher zu entziehen im Stande ist: so wenig zeigen sie uns auch jene Menge kleiner Schwächen und nebensächlicher Mängel, die selbst dem Edelsten anhaften, sondern erheben sich in ihrer Haltung und Führung merklich über das Niveau der Alltäglichkeit. Das führt sogleich auf das Dritte. Wie vielseitig nämlich auch immer die Beziehungen eines Menschen zum Leben, zu seiner Umgebung, der Gesellschaft, dem Staate, der Kirche gegenüber zu sein pflegen, das Drama ist ausser Stande, dieselben insgesammt oder auch nur zum grösseren Theile zur Erscheinung zu bringen, es muss sich auf eine wesentliche Beziehung beschränken und diese immer stark betonen. Das ist natürlich eine Einseitigkeit, aber eine bewusste, beabsichtigte und nothwendige. Niemand ist ununterbrochen ehrgeizig oder hochmüthig, wollüstig oder grausam, Niemand ist es ausschliesslich. Auch die dramatische Technik bedient sich zur Charakteristik der ergänzenden und contrastirenden Farben, aber diese gruppiren sich doch nur um jene eine Haupteigenschaft, dienen doch nur zur harmonischen Abrundung. Auch ein Maler wird auf seinem Bilde nicht alle Farben anbringen und am allerwenigsten die ungleichartigen an einem und demselben Gegenstande. Eine solche Harmonie, wie sie der Dramatiker braucht, weisen die menschlichen Individualcharaktere nicht auf, oft genug vielmehr ein recht grell-buntes Durcheinander und zwar desto mehr, je tiefer sie ästhetisch rangiren. Und gerade je weiter sie im Drama nach dem Hintergrunde gerückt sind und je weniger Raum für ihre Entwickelung geboten ist, um so einseitiger muss der Dichter sie fassen. Der Raum für die Bethätigung der Individualität ist ja

überhaupt auch in dem grösstangelegten Drama ein verhältnissmässig gar geringer, eine breite Malerei wie im Epos ganz unmöglich. Damit kommen wir auf den vierten scheinbaren Widerspruch. Ein dramatischer Charakter kann nämlich als noch so reich ausgestaltet bezeichnet und gepriesen werden, im Grunde ist er doch nichts weiter als in seinen Umrissen skizzirt. Mag ihm da oder dort Gelegenheit geboten sein, das Herz auszuschütten und sein Innerstes bis in die geheimsten Winkel und Falten zu enthüllen: in den weitaus häufigsten Fällen wird er sich mit kurzen, charakteristischen Andeutungen begnügen müssen, wird er, gedeckt durch die Mitspieler, nur gewissermassen in Theilstücken und Verkürzungen sichtbar werden; eine kurze Bemerkung, ein Wort, ein Ausruf, ja vielleicht blos eine Miene oder Geste, vom Darsteller aus dem Zusammenhange errathen, wird den Vorgängen seiner Seele Ausdruck verleihen. Und all diese skizzenhafte und fragmentarische Charakterzeichnung wird für den Hörenden und Schauenden nur dadurch den Werth eines vollausgeführten Gesammtbildes erlangen, dass sie, vom Dichter nach dem Leben scharf beobachtet und mit glücklicher Berechnung präcisirt, die nachschaffende Phantasie des Zuschauers reizt, sich das Fehlende oder flüchtig Angedeutete selbst zu ergänzen, wodurch dieser letztere in eine ebenso lebhafte als genussreiche Mitthätigkeit hereingezogen wird. Damit langen wir denn aber an eben dem Punkte wieder an, von welchem wir oben ausgingen, nämlich dass die Aufgabe der Kunst nicht in der absoluten Versinnlichung der Naturobjecte, sondern in einem bewussten Sichabheben von der Realität an sich beruht, welches, anstatt alles positiv Vorhandene bis zur erschreckenden Täuschung ähnlich wiederzugeben, sich innerhalb gewisser Grenzen nur der Symbole bedient und der selbstthätigen Einbildungskraft des Recipirenden ein gut Theil der Aus-

gestaltung überlässt. Darin besteht das Idealisiren im technischen Sinne.

Nun könnte leicht Jemand vermeinen, uns gerade hier einen Fehler in der Argumentation nachzuweisen. Er könnte einwenden, dass ja gerade im wirklichen Leben der Charakter eines Menschen sich nicht voll auszusprechen oder wie ein offenes Buch darzulegen pflege, vielmehr fast überall erst in den Handlungen zu Tage trete, im persönlichen Verkehr dagegen nur für den scharfen Beobachter an gewissen Wendungen und Andeutungen, Wort und Blick zu erkennen sei, und dass also die Kunst dem realen Leben gerade dadurch erst nahe komme, dass sie die Charaktere nicht breit ausführe, sondern mehr skizzire und markire.

Dieser Einwand beruht auf einer Verwechselung. Denn wenn die Personen des Dramas dem realen Leben insofern angenähert erscheinen, als sie sich vielfach wortkarg zeigen und mehr errathen sein wollen, so thun sie dies keineswegs, um dieses reale Leben auf solche Weise täuschender nachzuahmen, sondern einfach weil das Drama an den betreffenden Stellen keinen Platz und keine Zeit hat für umständliche Expectorationen. Wo dieser Platz, wo diese Zeit vorhanden ist, da gehen sie auch sicher mit der Sprache heraus und das auf eine Art, welche der gemeinen Wirklichkeit durchaus nicht ähnelt. Um dies zu beweisen, müssen wir bereits hier einige Bemerkungen über die dramatische Diction einschalten.

Die Fanatiker des Realismus in der Kunst fordern für den dramatischen Charakter eine Sprache, wie sie der profanen Wirklichkeit möglichst nahe kommt. Sie preisen den herrlichen Fortschritt, welcher in der charakterisirenden Diction gegenüber der „Gottlob abgethanen“ stilisirenden der Classicität errungen sei und setzen volle Realität an Stelle voller Idealität. Das heisst weit über das Ziel hinausgeschossen. Jener Realis-

mus consequent verfolgt führt zum Untergang aller Poesie und würde schlechtweg in's Lächerliche ausarten. „Was wird," hörte ich einmal Jemanden, ich weiss nicht mehr wen, sagen, „was wird Othello wohl mit sich geredet haben, unmittelbar bevor er Desdemonen erwürgte? Doch wohl höchstens „Hm!" und das kaum, auf keinen Fall aber einen so schönen Monolog, wie ihn der Dichter in seinen Mund legt." Das ist sehr zutreffend. Und ganz in diesem Sinne sagt Bulthaupt (Dramaturgie der Classiker, S. 120 f.): „Die poetische Sprache kann zwar auch dasjenige, was ein Mensch in einer bestimmten Situation in der Wirklichkeit gesagt haben würde, wiedergeben, aber es hiesse alle Poesie tödten, wenn man verlangen wollte, sie solle sich hierbei begnügen." Und später: „Nicht was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich gesagt haben würde, spricht er aus, sondern was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes sich in der Seele des Redenden bewegt haben muss."

Ist es also auf der einen Seite nichts mit dem Tone der puren Realität, so soll darum auf der anderen dem absolut idealisirenden nicht das Wort geredet werden. Nicht in der nivellirenden Redeform, die sich, unbeeinflusst durch die Rücksicht auf die Eigenart des Individualcharakters, lediglich nach den Gesetzen der poetischen und rhythmischen Schönheit gestaltet, liegt das Wesen der dramatischen Sprache. Wir wollen nicht eine Einseitigkeit um die andere eintauschen. Zwar sind schon die alten Tragiker in dieser Hinsicht, wenn man genauer zusieht, gar nicht so schlimm, als man oft meint, und Sophokles wie auch Euripides machen nach Massgabe der gebotenen Möglichkeit anerkennenswerthe Versuche in charakterisirender Diction. Immerhin jedoch, der Vers blieb stets ein uniformirender Factor, und die Gesetze sprachlicher Technik waren strenge. Dadurch musste die

Diction im Wesentlichen stilvoll bleiben, während die leichten fünffüssigen Jamben und eingeflochtenen Prosastellen Shakespeare's eine ungebundenere Charakteristik ermöglichten. Es wäre denn auch wohl zu lustig, einen von den derben Männern aus dem Volke oder gar einen Clown Trimeter recitiren zu hören. So gab dem Dichter die Beschaffenheit seiner Stoffe und Personen zugleich die Art der Sprache und entsprechende Charakteristik an die Hand. Anderwärts machte sich freilich auch hier bisweilen ein gesuchter Bilderschmuck und Ueberladung des Ausdrucks bemerkbar. Es wird also, kurz gesagt, nach allen Seiten vor Uebertreibung zu warnen, die natürliche Sprache des Lebens mit der veredelten Form des Ausdruckes angemessen zu verbinden sein. Ein Compromiss wird die dramatische Diction unter allen Umständen sein müssen, ein Compromiss zwischen Wirklichkeit und schönem Schein, und das ist die Idealisirung der dramatischen Diction.

Die Sprache ist hier nicht allein das Vehikel der Gedanken zum Behufe der Mittheilung von Empfindungen und Absichten an Andere, sie ist mehr, nämlich eine Symbolik des Seelenlebens. Ein Mensch, welcher laut mit sich selber spricht, gilt im gewöhnlichen Leben entweder für einen Dummkopf oder für einen Narren. Im Drama finden wir das Selbstgespräch ganz in der Ordnung. Warum das? Doch wohl weil der Zuhörer vollen Einblick in das gewinnen soll, was die betreffende Person in tiefster Seele bewegt, und weil sich dieser Einblick nicht anders bewerkstelligen lässt, als mittelst des gesprochenen Wortes, welches allein jenes Innerliche zu veräusserlichen vermag. Darum werden die dramatischen Personen zu einer Art von Visionären, welche wie im Traume sprechen und ihre geheimsten Gedanken ausplaudern, und das, sollte ich meinen, steht im schroffsten Gegensatze zu einer Imitation der realen Wirklichkeit.

Also nicht, was Jene wirklich gesagt, sondern was sie empfunden haben würden, legt ihnen der Dichter in den Mund und erhebt dies zugleich veredelnd zur Form des geschmückten Wortes, kraft dessen, dass sein Werk in das Reich der Poesie gehört. Darauf deutet der aristotelische Ausdruck des *ἡδυσμένος λόγος* hin. Ja wir haben sogar einen sehr deutlichen Hinweis auf die Nothwendigkeit einer Beschränkung des allzu reichen Stils zu Gunsten der individualisirenden Redeweise im 24. Capitel der „Poetik", woselbst es heisst, dass „eine zu glänzende Diction die Charakteristik und die Gedanken nur verdunkele". Was will man mehr von Aristoteles?

Schauen wir uns überhaupt einmal wieder nach diesem um und fragen, was er sonst noch über die Charakterzeichnung im Speciellen bemerkt. Rücksichtlich der bekannten vier Eigenschaften, welche er für dramatische Personen als nothwendig fordert, wissen wir bereits aus dem Gesagten, in welchem Grade und unter welchen Einschränkungen die zweite und dritte, die Angemessenheit (*ἁρμόττον*) und die Naturtreue (*ὅμοιον*) für uns Geltung haben. Es ist fast zu verwundern, warum der Philosoph bei dieser Gelegenheit nicht ein Wort über die ergänzenden und contrastirenden Charakterfarben gesagt hat. Sowie an der einzelnen Person, zu vollkommenerer Mischung, finden sich diese auch in den derselben gegenüberstehenden schon im Alterthume deutlich veranschaulicht. Sophokles namentlich legt sie, wie früher gezeigt wurde (vgl. Capitel 4), mit grosser Vorliebe dar in den Rollen der Vertrauten und der Gegenspieler. Wir wollen dies allgemein als Parallelismus der Charaktere bezeichnen, welcher sich theils als Complement, theils als Contrast kennzeichnet und keineswegs eine Errungenschaft der modernen Dramatik ist, sondern in seinen Anfängen bis auf Aeschylos zurückreicht. Wir wollen der Veranschaulichung halber die hervorragendsten

Beispiele aus alter und neuerer Zeit einmal zusammenstellen, ohne uns auf die grössere oder geringere Vollkommenheit im einzelnen Falle einzulassen. Es sind folgende: Xerxes und Dareios („Perser“); Klytaemnestra und Kassandra („Agamemnon“); Prometheus und Okeanos, bez. Io („Gefesselter Prometheus“); Antigone und Ismene („Antigone“); Elektra und Chrysothemis („Elektra“); Aias und Odysseus, bez. Odysseus und Menelaos („Aias“); Oedipus und Kreon („König Oedipus“); Kreon und Theseus („Oedipus auf Kolonos“); Odysseus und Neoptolemos („Philoktet“); Herakles und Hyllos („Trachinerinnen“); — Romeo und Mercutio; Lear und Gloster; Cordelia und ihre Schwestern; Brutus und Antonius; Hamlet und Laertes; — Appiani und Marinelli; Emilia und Orsina; Tellheim und Riccaut; Just und Werner; — Götz und Weislingen; Maria und Adelheid; Clavigo und Carlos; Egmont und Oranien; Tasso und Antonio; Faust und Wagner; — Karl und Franz Moor; Milford und Luise; Philipp und Posa; Maria und Elisabeth; Shrewsbury und Burleigh; Wallenstein und Max; Octavio und Buttler; Tell und Parricida; — Gracchus und Scipio; Arria und Messalina. Es liessen sich selbstverständlich leicht noch mehr Beispiele beibringen.

Zurück zu Aristoteles! Die erste Eigenschaft, welche er aufstellte, war ein edler Charakter (χρηστός). Wennschon er dies im Allgemeinen postulirt, denkt er doch vorwiegend an den Helden. Wir wissen, dass nach unseren Anschauungen auch ein Richard III. zum Helden tauglich ist. Nichtsdestoweniger werden auch wir einen gewissen Adel des Geistes als allgemeines Erforderniss aufstellen dürfen, nur dass wir denselben weniger als moralische Güte, sondern mehr als Bedeutendheit fassen. Bedeutend müssen auch unsre Helden sein. Hierbei ist noch Zweierlei zu beherzigen. Erstens, dass dieselben ihre Grösse und Tüchtigkeit im Stücke selbst darthun

müssen, da wir nicht geneigt sind, den blossen Empfehlungen durch andere Personen Glauben zu schenken, sondern selbst sehen wollen; und zweitens, dass die Bedeutung des Helden sich auch auf einem für dramatische Darstellung angemessenen Gebiete bewähren muss. Der Gelehrte, der Forscher, der Künstler und Dichter sind daher undankbare Helden, weil sie ihre Tüchtigkeit nicht wohl anschaulich machen können. Der Ungebildete ist wieder ungeeignet zu ethischer Vertiefung. Darum hat auch das Liebäugeln mit einem gewissen demokratischen Wesen unserer heutigen Bühne (vgl. Klaar, a. a. O. S. 23) nicht viel auf sich, da man dem sonst vielleicht tüchtigen Handwerker, dem Arbeiter in der Blouse, dem Bauern im Kittel zum Zwecke der Tragik nicht viel inneres Leben abgewinnen dürfte. Das sind keine socialen Unterscheidungen, sondern technische. Am geeignetsten bleiben doch stets Männer in hervorragenden Stellungen, welche eine vorwiegend nach Aussen gerichtete Thätigkeit entfalten, und Handlungen, die, ohne gerade unbedingt unter die Rubrik der Haupt- und Staatsactionen zu fallen, die wichtigeren Fragen des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens berühren, mit den höchsten Interessen der Menschheit verknüpft sind. Vorgänge in bürgerlichen Kreisen können hochbedeutsam werden, wenn ihnen ein historischer Hintergrund zur Folie dient.

Was die letzte Forderung des Aristoteles betrifft, die der Consequenz oder Beharrlichkeit der Charaktere (ὁμαλόν), so weicht bekanntlich unsre Auffassung hierin am weitesten von derjenigen des Philosophen und des Alterthums überhaupt ab. Nicht als ob Ansätze zu einer Biegung der Willensrichtung unter dem Einflusse der Handlung nicht schon bei Sophokles und Euripides bemerkbar wären. Ich erinnere, im Uebrigen auf früher Gesagtes verweisend, an Neoptolemos, Kreon, Haemon,



Iphigeneia, Phaedra. Allein den Werth, welchen wir gerade auf die Wandlung des Charakters legen, kannte die antike Technik nicht entfernt. Uns ist es eine Hauptsache, die Motive eines Ereignisses bis in die letzten und äussersten Keime zurück zu verfolgen und aus dem Gedanken den Willen, aus dem Willen die That entspringen zu sehen, die dann weitere Empfindungs- und Willensacte erzeugt. So entsteht ein rastloses Continuum von Bewegung, und wie wir eine Handlung und ein Ereigniss werden sehen wollen, so verlangt uns auch den geistigen Vorgang klar zu schauen, der in einer ganzen Scala von inneren Wandlungen einem Ziele entgegenreift. Nicht was geschehen ist, erfreut uns, sondern was da wird, und nicht, dass Einer ein Verbrecher ist, interessirt uns, sondern wie er ein solcher werden konnte oder musste. Um diese Vorgänge recht lebhaft zu versinnlichen, bedient sich das Drama der Bühne, und es darf nimmer auf diese verzichten. Wohl soll es wirken auch ohne dieselbe, durch blosses Hören oder Lesen, aber dargestellt übt es den unwiderstehlichsten Eindruck aus, und es darf sich, um diesen zu einem allseitigen zu machen, selbst der Hülfe anderer Künste bedienen, nur natürlich mit Mass und so, dass der rein dichterische Werth durch dieselben nicht zurückgedrängt oder gar überwogen wird.

In solcher Weise vollzieht sich vor unseren Augen im Drama ein Bild idealisirten Lebens, hervorgegangen aus dem von göttlichem Feuer entflammten menschlichen Geiste. Indem wir aber den Offenbarungen der geheimsten Triebe der Menschenbrust lauschen und den Gedanken hervorspringen sehen als That und die Thaten wiederum die menschlichen Schicksale besiegeln, fühlen wir uns, nachschaffend in unsrer Phantasie, beim Genusse eines sich klar vollziehenden grossartigen Werdeprocesses erfüllt von einer wahrhaft schöpferischen Freude.

Elftes Capitel.

Die Grundgesetze aller Tragik.

Es gilt nunmehr, auf Grund der beobachteten Erscheinungen in alter und neuer Zeit diejenigen Gesetze zu entwickeln, auf welchen die tragische Kunst nach ihrem innersten Wesen ein für allemal beruht, jene so zu sagen ewigen Normen festzustellen, die sie als Kunstart specifisch charakterisiren. Dieselben müssen, — und dies darzulegen ist der Zweck des vorliegenden Buches, — sich nachweisen lassen bis in jene ersten und ältesten Zeiten, da die Tragik ihr selbstständiges Dasein begann, von ihren Schwesterkünsten sich zuerst mit Bewusstsein schied. In ihren Keimen und Ansätzen zum mindesten müssen sie uns entgegentreten aus den Dichtungen des Aeschylos, was auf diesen folgt, darf nur den Charakter der Weiterbildung und Fortentwickelung in der vorgezeichneten Richtung, darf höchstens stellenweise eine Entartung aufweisen, von welcher die Kunst in einem späteren Stadium zu den naturgemässen Bahnen und Regeln zurückkehrt.

Wir werden es in Gemässheit der durch unser genetisches Beweisverfahren gebotenen Methode nicht ganz

vermeiden können, bisweilen etwas bereits Gesagtes zu wiederholen und bitten daher im Voraus hierfür um die Nachsicht des freundlichen Lesers.

Wenn in dem Begriff des Handelns, sagten wir im 6. Capitel, und in dem des Leidens die beiden Factoren enthalten sind, deren Product die Tragödie ist und von denen der erstere der Dichtungsgattung ihren generellen, letzterer ihren speciellen Charakter aufprägte, so wurde dadurch von selbst der Gegensatz einer Activität und einer Passivität geschaffen, welcher in Form eines Kampfes an der im Mittelpunkt des Interesses stehenden Person, dem Helden, nothwendig zur Erscheinung kam. Dieser Held war also ein theils handelnder, theils leidender, u. z. wie es die Natur des ernst-bedeutsamen Vorwurfs erforderte, ein ernstlich, ein schwer leidender. Es fragte sich nun, in welchem Verhältniss jene Activität, jene Passivität zu einander zu stehen hätten, ob die eine der andern die Wage halten oder überlegen sein solle. Wenn von einem wirklichen Kampfe die Rede ist, so darf die Kräftevertheilung nicht eine dergestalt unverhältnissmässige sein, dass der eine Gegner den andern einfach erdrückt. Zwischen einem wehrlosen Kinde und einem Tiger wird niemals ein Kampf stattfinden können. Wohl aber kämpfen mitunter, nicht nur im Märchen, Zwerge gegen Riesen. Mit anderen Worten, die Kräfte können höchst ungleich, ja selbst unverhältnissmässig vertheilt sein, aber ein längerer oder kürzerer Kampf muss ermöglicht werden. Wie das? Die Theilnahme des Zuschauers richtet sich auf diesen, ist auf seinen Ausgang gespannt. Je ungleicher die Parteien, je tapfrer der schwächere Theil, desto grösser und gespannter sogar das Interesse. Dieses letztere hängt sicher an dem Schwächeren, der, was ihm an Kraft gebricht, durch Energie ersetzt. Sein Kampfesmuth lässt ihn die Ueberlegenheit des Gegners übersehen, die eigne Kraft überschätzen, wohl auch die Andren das

wahre Verhältniss momentan vergessen. Das Mass der Kräfte ist scheinbar ausgeglichen. Mag zuletzt der schwache Muthige fallen, den Beifall der Augenzeugen hat er sich gewiss erworben.

Und sehen wir ab von dem Bilde. Der ernste Charakter der tragischen Dichtung bringt es mit sich, dass der handelnde, kämpfende Held — in der Regel — der schwächere Theil ist, dass er zuletzt unterliegt. Die Passivität überwiegt also, und jene feindliche Macht, welche den Helden bezwingt, steht am Schlusse als die triumphirende da, unbeschadet der Vorliebe des Publikums für den Gefallenen.

Dieses letztere wollte zunächst nur ergötzt sein, ihm war der Kampf an sich, wie vorhin bildlich, so jetzt der im Drama vorgestellte, die Hauptsache, es suchte und fand Erregung, zweifelvolle Spannung, es fühlte sich ergriffen, begeistert, gerührt. Um seinen Helden dieser Gefühle würdig zu machen, stattete der Dichter denselben mit gewissen Vorzügen aus, rückte er ihn zugleich den Hörern menschlich nahe. Der Held war eigentlich nicht blos ein Mensch, er war in gewissem Sinne der Mensch, in jener Lage, in die ihn die Kunst des Dichters versetzte, ein Repräsentant der gesammten Menschheit. Darum wurde er als solcher einerseits mit einer stark entwickelten Sinnlichkeit ausgerüstet, ihm ein energischer Trieb zur Bethätigung seiner Lebenskraft eingepflanzt. Denn Leben, voll pulsirendes menschliches Leben sollte sich in ihm verkörpern. Andrerseits durfte er jedoch nicht in der blossen Sinnlichkeit aufgehen, noch der Sittlichkeit gegenüber indifferent sein. Er empfing daher einen nicht geringen Grad ethischer Vertiefung, ohne dass diese doch die vorhandene Sinnlichkeit in den Schatten rückte. Er war ein Mensch, wie die besseren von seinesgleichen, mit allen Vorzügen, aber auch mit Mängeln versehen. Ueber diese Mischung seines Wesens

herrschte von Anfang an und im Ganzen zu jeder Zeit Uebereinstimmung. Auch Aristoteles forderte einen weder ganz guten, noch ganz bösen Helden, sondern einen solchen von ungefähr mittlerer Beschaffenheit, uns ähnlich, nur etwas idealisirt. Und Schiller spricht sich in seinem Aufsatze über die tragische Kunst, vielleicht ohne die Poetik des Aristoteles zu kennen, in ganz gleicher Weise aus. „Nur des Leiden sinnlich-moralischer Wesen", sagt er, „dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken". Und dann: „Ueberhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens, an dem wir Theil nehmen sollen, dass nur Menschen im vollen Sinne dieses Wortes der Gegenstand desselben sein können." — „Der tragische Dichter gibt also mit Recht den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen."

Dieser dem Hörer verwandt geartete; ihm sympathetische Held erlag nun aber einer stärkeren Macht. Es war für den Tragiker nichts weniger denn gleichgültig, welcherlei Art diese Macht war, die da schliesslich triumphirte. Er wollte sein Publikum nicht allein ergötzen, er wollte es auch befriedigt entlassen. Sollte dasselbe nicht unwillig Partei für den erliegenden Helden ergreifen, sollte es versöhnt mit dessen Geschick den Schauplatz verlassen, so musste es die Ueberzeugung mit sich hinwegnehmen, dass der Ausgang des Kampfes ein natürlicher und gerechter, dass es so und nicht anders kommen musste. Neben der blossen, rohen Schaulust machte sich der gerechte Sinn geltend, welcher sich nicht mit der Wahrnehmung begnügte, dass der schwächere Theil auch naturgemäss untergehen müsse, sondern kraft der innigen Theilnahme, die er für denselben gefasst, von der siegenden Macht eine Beglaubigung verlangte für ihre Berechtigung zum Siege. Diese verschaffte ihr der

Dichter dadurch, dass er sie nicht als eine brutale sinnliche, sondern als eine höhere sittliche hinstellte. Und zwar musste diese sittliche Macht höher stehen, als die Sittlichkeit des Helden, welcher sie sonst durch das eigne Mass von Sittlichkeit aufgewogen haben würde. Mit einem Worte, es war die höchste, die allgemeine, die ewige Sittlichkeit, die da triumphirte, und über welche hinaus kein Appell möglich war. So wurde denn die energische Lebensbejahung, die sich im einzelnen Individuum aussprach, überboten durch eine aus dem allgemeinsten Gesetze hervorgehende Lebensverneinung, und die individuelle Freiheit erlag im Kampfe mit der sittlichen Nothwendigkeit. Eine Machtfrage blieb es also nach wie vor, aber dieselbe entschied sich nach dem Massstabe der höheren Berechtigung.

Wir sagten oben, als wir den Begriff des Tragischen aus des Aeschylos Dramen entwickelten, dass derselbe wohl noch der Ausgestaltung, nicht aber der Alterirung mehr fähig sei. Das Wesen des Tragischen lag in der endlich begrenzten Machtsphäre des menschlichen Individuums gegenüber den ewigen Gesetzen, welche das Weltganze nach einer klar bewussten, nothwendigen und gerechten Regelmässigkeit zusammenhalten, dergestalt, dass die aus eignem Entschlusse hervorgehende Ueberschreitung der gesetzten Schranken von Seiten des Individuums eine Schuld in sich schliesse, welche durch die naturgemässe Reaction der über die Ordnung im Weltall wachenden Mächte zur entsprechenden Sühne führen müsse. Der sich entspinnende Kampf zwischen Einzelwillen und Gesammtwillen ist dann insofern ein gleicher, als der sich absolut dünkende, doch in Wirklichkeit abhängige Wille Gelegenheit zu voller Kraftäusserung erhält, das relative Recht des Einzelnen nur durch das höhere allgemeine Recht umgestossen wird. Ausgeschlossen bleibt demnach dasjenige Verhältniss der

streitenden Parteien, bei welchem auf der einen Seite die positive Ohnmacht, auf der anderen die brutale Uebermacht und Vergewaltigung steht, ausgeschlossen ein Kampf, in dem der Einzelwille nicht dasjenige Mass von persönlicher Freiheit und Selbstbestimmung besitzt, welches nöthig ist, um den Ausgang des Streites lediglich aus der Willensrichtung, aus dem Charakter des Helden motivirt erscheinen zu lassen. Der Fall des letzteren darf nur den Anforderungen des idealen Rechtes und einer vernünftigen Ordnung der Dinge entsprechen, genau so wie sein etwaiger endlicher Sieg. Wir nannten dies die Tragik des sittlichen Conflicts. Ob hier die Götter in eine gewisse Mitthätigkeit gezogen werden oder ganz aus dem Spiele bleiben, ist, wie ebenfalls schon oben gesagt wurde, nur eine Verschiedenheit in der Modalität der Darstellung, macht also keinen sachlichen Unterschied. Insofern nämlich diese Götter nichts sind, als Verkörperungen des urewigen Rechts, Hüter der Weltordnung, Rächer der Uebertretungen, bilden sie nur eine concrete Erscheinung der Idee, wie solches einem naiveren Vorstellungsvermögen natürlich ist. Ganz anders liegt die Sache dann, wenn diese Götter, selbst als Individuen, also auch mit individuellen Neigungen und Abneigungen ausgestattet auftreten, überdies gerüstet mit überirdischer Macht, wodurch sogleich die Vorstellung der Willkür und Vergewaltigung hervorgerufen wird. Aber eben so fasst sie erst die nachäschylische Tragik, nicht der Altmeister Aeschylos selbst. Von seinen Helden gilt, dass in ihrer Brust ihres Schicksals Sterne sind, von seinen Göttern, dass sie mit ihrem eigenmächtigen, Zorn, Rache, Neid bekundenden Eingreifen in den tragischen Conflict ganz ferne bleiben, und nur Zeus, mit Moira vereint, den Begriff des ewigen Rechtes verkörpert, zur Vollstreckung desselben sich der untergeordneten Gottheiten bedient. Der Mensch kennt jenes ewige Recht und Gesetz, aber

Leidenschaft, Sinnlichkeit, Herrschbegier, Ehrgeiz, Rachsucht verblenden ihn, aus eignem Fehltritt verstrickt er sich in das ungeheure Verhängniss.

So steht der äschylische Held an sich frei da, nur gebunden an das Sittengesetz der Weltordnung, und es steht in seiner Wahl, ob er sich diesem willig unterordnen oder die Bande sprengen will, die ihn an dasselbe ketten. Und so muss es sein, wir erkennen hierin einen Grundsatz, der für die Tragik aller Zeiten Geltung fordert. Nicht immer fand er diese. Wir übergehen jetzt die Wandlung, welche er in der antiken Kunst nur zu frühe erfuhr, als bekannt und richten unsern Blick auf die moderne.

Im Kant'schen System wird für den sittlichen Menschen jede Wahl bekanntlich perhorrescirt, eine Berechtigung der Sinnlichkeit völlig ausgeschlossen. Nach solchen Grundsätzen ist eine tragische Kunst unmöglich, sie hört einfach auf. Es ist das grosse Verdienst Schiller's, der Sinnlichkeit auf diesem Gebiete ihr gutes Recht gewahrt und die Nothwendigkeit des sich nach Wahl entscheidenden individuellen Willens betont zu haben. Die freie Wahl ist das Lebensprincip der Tragik. Mit einem eingebornen „bösen Willen" ist absolut nichts gethan, inwieweit dieser überhaupt in Frage kommen darf, davon später. Der sinnlich-moralische Mensch steht zwischen den beiden Factoren seines eignen Wesens, und in der Weise, in welcher ihm der eine oder der andere prävalirt, entscheidet sich seine Wahl. Sinnlichkeit bedeutet hier fast soviel wie Schwäche, Sittlichkeit Stärke. Die Schwäche zieht ihn nieder, nicht ein teuflischer Wille. Und wo ihm Sittlichkeit gegen Sittlichkeit steht, da ist es eine niedere gegen eine höhere, und jene nähert sich der Sinnlichkeit um so viel, als diese der absoluten Sittlichkeit. Nicht eingentlich das „Gute" kämpft gegen das „Böse", vielmehr das Edle gegen das Gemeine, das Höhere gegen das Niedrere. Und der Held

ist soweit entfernt, an einen kategorischen Imperativ zu glauben, dass er, weil durch starke Sinnlichkeit in hochgradige Befangenheit versetzt, vielmehr der Neigung folgt.

Seine Sittlichkeit ist also eine kämpfende. Je nachdem sie der sinnlichen Macht erliegt, oder sich von ihr zu befreien vermag, nimmt er Stellung zur absoluten Sittlichkeit. Und zwar kann dieses sein Verhältniss zur letztgenannten ein vierfaches sein. Entweder er stellt sich voll und unbedingt auf die Seite der Sittlichkeit, bereit für diese sein sinnliches Selbst aufzuopfern. Oder er steht zwar ursprünglich auf dem Boden des Sittengesetzes, verletzt dasselbe aber aus einer sinnlichen Leidenschaft oder Schwäche. Oder er steht im Widerstreit zwischen zwei Sittengesetzen, von denen er das eine nothwendig verletzen muss. Oder endlich er befindet sich von vorn herein im Gegensatz zum Sittengesetz. Ein Beispiel der ersten Art ist die sophokleische Antigone, ein solches der zweiten Schillers Wallenstein, der dritten der Orestes des Aeschylos, der vierten Shakespeare's Richard der Dritte. Die weitaus häufigsten Fälle werden auf die zweite, nächstdem dritte der genannten Möglichkeiten kommen, die vierte kannte das Alterthum gar nicht. Hier kommt allerdings die planmässige Bosheit, der „böse Wille“ in Frage, und seine Berechtigung in diesem Falle hat Schiller glänzend nachgewiesen. „Die höchste Consequenz eines Bösewichts in Anordnung seiner Maschinen ergötzt uns offenbar, obgleich Anstalten und Zweck unserm moralischen Gefühl widerstreiten. Ein solcher Mensch ist fähig, unsere lebhafteste Theilnahme zu erwecken, und wir zittern vor dem Fehlschlag derselben Pläne, deren Vereitlung wir — auf's feurigste wünschen sollten.“ Das ist kein Widerspruch, denn „Zweckmässigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen“. Bis zu solcher Kühnheit verstiegen sich die Alten nicht, gleichwohl lebt in ihren grossartigen

Frevlern, in ihren trotzigen Gottesverächtern etwas von dieser elementaren Bosheit. Ueberhaupt ist der Schurke nur unter gewissen bedeutenden Einschränkungen als tragischer Held möglich. Schiller selbst fügt hinzu: „Wir geniessen dieses Vergnügen (welches uns ein Bösewicht bereitet) so lange wir uns keines sittlichen Zwecks erinnern, dem dadurch widersprochen wird ..... Fällt es uns aber ein, diesen Zweck (welchen der Bösewicht verfolgt) nebst seinen Mitteln auf ein sittliches Princip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerspruch mit dem letztern, kurz, erinnern wir uns, dass es die Handlung eines moralischen Wesens ist, so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnügens, und keine noch so grosse Verstandeszweckmässigkeit ist fähig, uns mit der Vorstellung einer sittlichen Zweckwidrigkeit zu versöhnen. Nie darf es uns lebhaft werden, dass dieser Richard III., dieser Jago Menschen sind" u. s. w. Und später setzt er hinzu: „Uebrigens ist es unwidersprechlich, dass eine zweckmässige Bosheit nur alsdann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmässigkeit zu Schanden wird." Wenn nun schon planmässige Bosheit nur insofern, als sie unsre Illusion als Phantasiegebilde beschäftigt und in ihrem wahren Wesen erkannt am sittlichen Princip zu Grunde geht, für die Tragödie zulässig erscheint, so nimmt doch dieser letztbesprochene Fall in der Reihe der tragischen Vorwürfe seine berechtigte Stelle ein. Ueberhaupt sind die angeführten vier Arten des Verhältnisses der Helden zur Sittlichkeit an und für sich gleich wohlberechtigt, und welche sich als brauchbarer denn die anderen erweisen dürfte, ist zuvörderst eine andere Frage.

Diejenige, wie ein tragischer Held vom sittlichen Standpunkte aus beschaffen sein könne, ist beantwortet. Allein damit sind wir noch keineswegs am Ziele unserer

Untersuchung. Vielmehr drängt sich uns sofort die weitere Frage auf: Welches Schicksal hat nun der Dichter dem so oder so gearteten Helden zu verhängen? Es ist auffallend, dass Schiller diesem Punkte nicht die verdiente Aufmerksamkeit widmet, da es doch durchaus nicht gleichgültig sein kann, wie sich das Geschick des Helden zu seinem Charakter und Thun verhält. In Hinsicht des „Schurken“ stellt Schiller die unbedingte Forderung: Er muss fallen. Warum? Weil es unser moralisches Gefühl empören würde, den Bösewicht zuletzt triumphiren zu sehen. Ganz recht, aber empört es dasselbe nicht auch, die Unschuld leiden und untergehen zu sehen? Dieses minder, hören wir antworten, denn der Unschuldige findet reichen Lohn in dem Bewusstsein seiner moralischen Grösse. In der That nimmt Schiller dies an, und nach ihm geht der — oben im ersten Falle vorgedachte — Held für das Sittengesetz in den Tod. Da fragt sich denn, ob mit der Annahme jenes beglückenden Bewusstseins den gerechten Anforderungen des Zuschauers auch genug gedient sei, ob eine Tragödie einen solchen Ausgang gestatten dürfe. Das Leben, die Geschichte bietet in Fülle die Belege für die Hingabe des Lebens um der Sittlichkeit willen. Bewundernd blicken wir auf zu jenen Vorbildern von sittlicher Grösse und Opferfreudigkeit. Ich behaupte, tragische Helden sind sie nicht. Mag sie der Hymnus, das Heldengedicht feiern, die Tragödie soll es nicht. Sie darf ihren Helden, insofern er frei von Schuld, wohl leiden, nimmermehr aber unterliegend sterben, d. h. für seine Sittlichkeit sterben, mit ihr unterliegen lassen. Als blossen Märtyrer schickt sie ihn nicht in den Tod. Diese Behauptung bedarf einer tieferen Begründung.

Es ist natürlich, dass der Zuschauer an der Art, wie der Dichter das Endschicksal seines Helden gestaltet, erkennt, von welchem Standpunkt jener das Lebensbild,

welches er vorführte, betrachtet. Es ist weder zufällig noch gleichgültig, ob die Würfel so oder so fallen; in der Durchführung seines tragischen Problems, in dem „Ende" des Stückes legt der Dichter ein Glaubensbekenntniss ab, stellt er sich auf einen positiven oder negativen Standpunkt in einer hochwichtigen Frage. Manchem, der sich dieses bedeutsamen Umstandes gar nicht bewusst wurde, half männlicher Sinn, natürlicher Takt oder praktischer Blick unbemerkt an der Klippe vorüber. Traf er das Rechte, so war's ein Zufall und sein gutes Glück. Die Frage, welche jeder Tragiker bei der Gestaltung des Endschicksals seines Helden beantworten muss, lautet: Will er den Ausgang seines Stückes nach der realen Wirklichkeit gestalten oder nach einem idealen Princip? Wenn beispielsweise sein Held, ein Muster von Sittlichkeit und rein von Schuld, für seine moralische Idee den Tod erleidet, so haben wir einen Fall vor uns, welcher durch tausend andere im wirklichen Leben bestätigt wird. Lässt der Dichter seinen Helden, einen schwer Schuldigen oder gar einen Bösewicht, zuletzt die verdiente Strafe finden, so entspricht dies ebenfalls zahlreichen Fällen im wirklichen Leben. Doch aber merkt man die Absicht des Dichters heraus, zugleich dem Gerechtigkeitsgefühle seiner Zuhörer Genüge zu leisten. Schiller bestätigt dies. Dennoch kommen im Leben vielleicht ebensoviele Fälle vor, in denen die Schuld ungesühnt, das Verbrechen unbestraft bleibt. Vor unseren sichtlichen Augen, und natürlich eben nur, soweit wir sehen können, das wollte ich doch sagen. Zweifelt darum Einer, dass der Schuldige seiner Strafe entgehe? Glauben wir, dass der Frevler, wenn er nur einmal im Besitze seiner unredlich gewonnenen Glücksgüter die Augen zum Tode geschlossen hat, auch aller Verantwortung ledig sei? Warum nun, frage ich, wagt es kein Dichter, den Triumph des Bösen auf Erden zur Darstellung zu bringen, der sich doch tag-

täglich vor unseren Blicken vollzieht, und sein Publikum sich damit trösten zu lassen, dass es ein Jenseits, dass es dort eine Vergeltung gibt? Die Antwort ist: Weil dieser Trost nicht genug befriedigt, weil der grelle Widerspruch unharmonisch nachklingt, als schlösse das Stück mit einer argen Dissonanz, weil endlich, — und hier liegt der Kern der Sache, — dieses Jenseits nicht darstellbar ist, in den Rahmen der Tragödie nicht hineinpasst. Was ist das für eine Darstellung, die mitten abbricht, was für ein Bild, von dem ein guter Theil durch den Rahmen abgeschnitten wird, also unsichtbar bleibt? Und — gleiches Recht für Alle — genau so verhält es sich mit dem Trost, den dem unschuldig Fallenden seine Sittlichkeit gewährt: wir haben nichts davon.

Mit Philosophie ist hier ebensowenig gedient, als mit frommem Glauben. Das dramatische Lebensbild führte uns der Dichter weder deshalb vor, um den Kant'schen Imperativ oder sonst ein Moralgesetz mit einem Beispiele zu belegen, noch um unserm religiösen Gefühle nachzuhelfen. Was er uns zeigte, das zeigte er um seiner selbst willen, nicht als Stückwerk, sondern als Ganzes, als einheitliches Kunstwerk, welches sich lediglich aus sich selbst erklärt. Es muss darum auch Alles in sich enthalten, was zum vollen Verständniss nöthig ist. Ein Hinausweisen über seinen Rahmen ist unzulässig, es darf nichts Räthselhaftes übrig bleiben, das Ganze nicht mit einem Fragezeichen schliessen. In ihren höchsten Problemen muss die Kunst harmonisch abschliessende Vorstellungen erwecken, ein Weltgemälde, wie es die Tragödie ist, gehört zu diesen höchsten Problemen. Man nenne es, wie man wolle, jenes, ungelösten Räthseln gegenüber zurückbleibende Gefühl, absolute Hingabe an die sittliche Idee oder an das Gottesbewusstsein, der tiefinnerste Zusammenhang der Dinge bleibt verschleiert, bleibt Ahnung, und wir wollen ihn vielmehr zur Er-

scheinung gelangen sehen. Diesem Irrthum, nach welchem jene letzten Fragen in der Tragödie unbeantwortet bleiben dürfen, huldigt leider auch Schiller, wenn er der „demüthigenden" Unterwerfung dem „Schicksal" gegenüber eine „Ahnung" substituirt „oder lieber ein deutliches Bewusstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens". Er hat fürwahr kein Recht, diese „moderne" Anschauung als einen Fortschritt im Vergleieh zu derjenigen der Griechen zu preisen, denn wir kommen damit nicht um Haaresbreite weiter als Sophokles mit seiner Eusebeia. Nach wie vor bleibt der „unaufgelöste Knoten"; mit einem „Stachel für die Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung zu suchen", ist absolut nichts gethan. Die Thatsache, dass das Leiden auf Erden etwas Allgemeines, dass es das Loos des Schönen, hier unterzugehen, hat gar nichts Tröstliches. Und die unbedingte Hingabe an die Sittlichkeit steht als ein absoluter Imperativus einfach in der Luft, mag derselbe mit oder ohne Berufung auf eine „geahnte", „geglaubte" oder „postulirte" höhere Gerechtigkeit gesetzt werden. Was dem modernen Philosophen genügen mag, lässt sich darum nicht ohne Weiteres auf die Kunst, auf die Tragödie anwenden. Diese muss alles „Teleologische" nicht „ahnen" lassen, sondern in sich enthalten und zur Darstellung bringen. Sie bewegt sich nicht in philosophischen Abstractionen, sondern in der concreten Sinnlichkeit, ohne welche die Sittlichkeit ihr gar nicht in die Erscheinung zu treten vermag. Ihr Lebensboden ist die Sinnenwelt und innerhalb dieser muss sie die Reihe ihrer Vorstellungen zum Abschlusse bringen.

Insofern die Dichtkunst nicht nackte Wirklichkeit, sondern den schönen Schein darzustellen strebt, verfährt sie nicht empirisch, sondern divinatorisch. Wenn anders sie an einer vollkommenen

und sittlichen Weltordnung festhält, — und wie darf sie sich je von dieser ihrer Grundlage lösen? — muss sie dieselbe in ihren Gebilden auch in die Erscheinung treten lassen, nicht auf Gebiete verweisen, die ausserhalb der Sphäre ihrer Darstellung liegen. Sie verzichtet also gern und freiwillig auf die reale Wahrheit, d. h. auf diejenige, welche sich in der äusseren Erscheinungswelt kund gibt, und bietet uns dafür die ideale Wahrheit, d. h. diejenige, welche dem inneren Wesen der sittlichen Weltordnung entspricht und gegen die jene erstere vielmehr blosser Schein ist. Kurz gesagt, die Tragödie führt die Sittlichkeit in der Erscheinungswelt zum Siege, indem sie den Zwiespalt zwischen sinnlichem und sittlichem Princip versöhnt. Wir nennen das Idealisirung der sinnlichen Welt.

Man könnte zwar in einem gewissen Sinne auch das einen Sieg der Sittlichkeit nennen, wenn diese dem unschuldig leidenden Helden höher gilt als das Leben, also der Inbegriff aller Sinnlichkeit, allein wenn die Sittlichkeit nur mit dem Tode erkauft wird, sehen wir sie, weil mit dem Leben zugleich die Möglichkeit einer Bethätigung der Sittlichkeit negirt wird, in jedem solchen einzelnen Falle aus der sinnlichen Welt hinausgedrängt, und der Zwiespalt besteht schroffer denn zuvor. Der Tragiker aber, dem als Künstler die Darstellung des Schönen, der Uebereinstimmung des Sinnlichen mit dem Sittlichen obliegt, muss vielmehr seinem Hörer die „unangenehme Empfindung von einer Zweckwidrigkeit in der Natur“ (Schiller) ersparen, indem er die Herrschaft der Sittlichkeit in dieser Sinnenwelt darthut, u. z. in der Weise, dass diese jener dient; er muss jene höhere Harmonie herzustellen bestrebt sein, welche die sinnliche Welt in Uebereinstimmung setzt mit der sittlichen, wenn auch eben nur in der Illusion. Denn er will lediglich auf die Einbildungskraft wirken.

Demnach ist diejenige Tragik, welche man gemeinhin als Gesetz des Universums (Vischer) bezeichnet, auf den tragischen Helden nicht anwendbar. Steht dieser auf Seiten der Sittlichkeit, so darf er wohl leiden, aber nimmermehr für seine Sittlichkeit untergehen, er muss vielmehr mit derselben endlich siegen.

Da ständen wir denn, meint vielleicht Mancher, ganz auf dem Standpunkte jener moralisch-rührseligen Schauspieldichtung, welche nach dem alten Recepte verfährt, wornach zuletzt die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird? Nichts weniger als das! Denn so wenig die Tragödie die Vorgänge des äusseren Lebens einfach abconterfeit, ein Verfahren, bei welchem wir mit Entsetzen die ärgsten Widersprüche und Ungerechtigkeiten würden bestehen sehen, so wenig soll sie und braucht sie aller empirischen Wahrheit direct in's Gesicht zu schlagen und uns eine Welt vorzumalen, in der wir die wirkliche nicht wiedererkennen. Sie findet vielmehr einen ganz natürlichen Mittelweg.

Was, frage ich, verletzt uns denn so an jener banalen Gerechtigkeit? Die Bestrafung des Lasters? Gewiss nicht, denn diese, das sahen wir bereits, wird sogar von dem Drama unbedingt gefordert, so wenig das wirkliche Leben diese Forderung auch unbedingt erfüllt. Also ist es die Belohnung der Tugend? Auch diese könnte doch Jeder nur wünschen. Kurz gesagt, es ist die Art, wie dieselbe in Scene gesetzt wird. Den Tugendhaften, nachdem er durch vier Acte gequält worden ist, im fünften mit irdischem Glück und allen erwünschten Gütern überhäuft zu sehen, hat etwas überaus Odiöses an sich. Ein solcher Eudämonismus ist der echten Tragik noch fremder, als jener, der den frommen Dulder mit Paradies und Seligkeit abfindet. Er ist geradezu widerwärtig. Der Lohn der Tugend ist gewiss anderswo zu suchen. Und mit Recht spottet Schiller über diese Art von Moral:

„Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“

Aber gleichwohl kann er sich von gewissen eudämonistischen Anschauungen nicht völlig losmachen, wenn er z. B. (Ueber den Grund des Vergnügens u. s. w.) sagt: „Dass der Zweck der Natur mit dem Menschen seine Glückseligkeit sei, wenn auch der Mensch selbst in seinem moralischen Handeln von diesem Zwecke nichts wissen soll, wird wohl Niemand bezweifeln, der überhaupt nur einen Zweck in der Natur annimmt." Nur wagt er es nicht, diesen Satz bis zu seinen weiteren Consequenzen zu verfolgen, er constatirt vielmehr später den Widerspruch zwischen sinnlicher und sittlicher Welt, gewisse Zweckwidrigkeiten in der Natur, als keinem moralischen Wesen, und verweist uns auf das „Bewusstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens." Das widerspricht sich selbst, wie es andrerseits mit dem Princip der Kant'schen Lehre nichts zu thun hat. Die Tragödie hat weder für die eine noch für die andere Auffassung eine Verwendung, insofern sie nicht dazu da ist, glückliche Menschen zu machen, und selbst da, wo sich am Ende Alles zum Guten wendet, ihren Schwerpunkt nicht auf dieses „gute Ende" verlegt, welches nur als Postulat der poetischen Gerechtigkeit berechtigt ist, sondern in den vorausgegangenen Kämpfen sucht.

Nun liegt zwar darin, dass ein Unschuldiger oder Gesühnter nach langen Leiden zuletzt Erlösung von diesen findet, durchaus nichts von jener trivialen Belohnung der Tugend, trotzdem aber wird dieser Fall nicht zu oft eintreten. Die Tragik wird vielmehr ihrer Natur gemäss weitaus häufiger die negative als die positive Bestätigung des sittlichen Princips anstreben, d. h. sie wird ihre Stärke in der strafenden und Leben vernichtenden, nicht in der belohnenden und Leben erhaltenden Sittlichkeit suchen. Denn da sie vorwiegend das Leiden betont, welches zumeist mit dem Untergange

des Helden endigt, so wird von jenem beglückenden Ausgange nicht oft die Rede sein. Darf nun, wie wir oben gesehen, dieser Held nicht unschuldig fallen, so muss es wohl infolge einer Schuld geschehen. Und demnach hat der tragische Dichter die Denk- und Handlungsweise seines Helden in der Regel so zu gestalten, dass derselbe schuldig wird. Die Schuld ist also ein Haupterforderniss der Tragik und die conditio sine qua non für die mit dem Untergange des Helden abschliessende Tragödie.

So verfuhr Aeschylos. Dem antiken Tragiker wurde es schwerer gemacht, als einem heutigen. In den mythischen Stoffen lag die Katastrophe sammt allen wesentlichen Theilen der Handlung gegeben vor, daran war der Dichter gebunden. Um dem natürlichen Gesetze der Tragik Genüge zu leisten, dichtete Aeschylos die Schuld des Helden meist erst hinein, motivirte er den Untergang des letzteren mit Hülfe des sittlichen Princips. Sophokles unterliess diese Motivirung und wich von der echten Tragik dadurch ab. Noch schlimmer verfuhr Euripides, weil ihm überdies die Sittlichkeit als weltbewegendes Princip verloren gegangen war. Aristoteles stellte sich zunächst auf den richtigen Standpunkt, indem er eine Schuld unbedingt forderte, aber durch die Beispiele des Sophokles und Euripides irre geführt, begnügte er sich alsbald mit dem Scheine einer Schuld, mit jenem halben Ding, welches man bald eine objective, bald eine unverhältnissmässige Schuld zu nennen pflegt. Unter der ersteren versteht man eine solche, die zwar nach der äusseren Lage der Thatsachen vorliegt, aber dem Helden nicht zugerechnet werden kann, da er unwissentlich oder unfreiwillig handelte. Ich erinnere an den Vatermord und die Ehe des Oedipus. Wo aber die Zurechnung aufhört, ist selbstverständlich auch, wie schon das Wort selbst sagt, von keiner Schuld und Strafbarkeit die Rede.

Die unverhältnissmässige Schuld besteht in gewissen erklärenden Eigenschaften des Helden, welche zwar äusserlich seinen Untergang beschleunigen, aber nicht innerlich rechtfertigen. Die Fabel von dem echt Tragischen der unverhältnissmässigen Schuld spukt noch heutzutage in manchen Köpfen. Und doch kann nichts Sinnloseres erdacht werden. Auch hier erinnern wir an den aufbrausend stolzen Oedipus und an die trotzige Antigone. Das Verfahren des Aristoteles, welches lediglich aus der Systematisirung jener glänzenden und bestechenden Beispiele hervorging, ist in seiner Unklarheit und Verkehrtheit oben nachgewiesen worden. Von einem durchaus richtigen Princip kam der so scharfsinnige Theoretiker auf grundfalsche Bahnen.

Die wahre Tragik verlangt eine adäquate Schuld, welche erst einen logischen Causalnexus herstellt und den Untergang des Helden als sittlich nothwendig motivirt, sie verlangt für letzteren volle Willensfreiheit und volle Zurechnungsfähigkeit. Mag er durch sinnliche Triebe oder Schwächen, mag er durch fehlerhafte Entscheidung zwischen zwei sittlichen Pflichten, mag er durch principielle Auflehnung gegen die Sittlichkeit in Schuld gerathen, immer sehen wir ihn im Kampfe, in einem Conflict, und dieser Conflict ist die Seele der Tragödie.

Mitten im vollen Leben stehend, muss er dies Leben unbedingt für ein grosses Gut erachten, nicht sowohl als Selbstzweck im rein sinnlichen Verstande, als vielmehr, insofern es ihm Mittel ist zur Bethätigung seiner individuellen Kraft. Er kämpft darum auch um sein Leben; ein lebensmüder Held, er sei es denn erst im Bewusstsein einer Schuld geworden, ist kein tragischer. Es ist also klar, dass der Tod nur dann tragisch wirken kann, wenn dem, der ihn erleidet, das Leben Werth besitzt. Mit dem Pessimismus Schopenhauer's und seiner Anhänger gelangt man folglich niemals zum Begriff des Tragischen, sondern

zum directen Gegentheil. Umgekehrt ist von solchem Standpunkte aus das Leben tragisch und der Tod, als Verzicht auf die weitere Betheiligung an jenem tragischen Spiel, nicht eine Sühne, sondern eine höchst wünschenswerthe Befreiung. Das Drama steht im Leben, will Leben zeichnen und verherrlichen, nicht verächtlich machen. Sein Gegenstand ist der Mensch, der da in's Dasein gestellt ist, um zu wirken und zu leben, nicht nach seiner Selbstvernichtung zu verlangen. Und zwar ist es der Mensch, der da besteht aus Leib und Seele, aus Sinnlichkeit und Sittlichkeit, nicht nur aus einem von beiden. Und das bedingt ein Weiteres.

Wir müssen nämlich wiederholt darauf aufmerksam machen, dass es die Tragödie vielmehr darauf abgesehen hat, einen Menschen in starker Willensbethätigung darzustellen, als etwa irgend einem Moralgesetz Ausdruck zu verleihen. Darum ist es verkehrt, die ganze Frage auf das christlich-dogmatische Gebiet hinüberzuspielen, und Goerth, dessen mehrfach erwähntes Buch sonst viele richtige und zutreffende Beobachtungen enthält, irrt von dem künstlerischen Standpunkt ab, wenn er Begriffe wie „Sündenschuld" (S. 26) u. a. hereinträgt.

Das sittliche Element bildet also nur das nothwendige Substrat, nicht Object der Darstellung. Gegensatz bleibt immer freier Wille und sittliche Nothwendigkeit. Der Begriff Sittlichkeit aber ist in einem engeren und einem weiteren Sinne zu verstehen. Während er einerseits das immanente Gesetz der Weltordnung bezeichnet, welches durch den Gesammtverlauf eines Dramas als die triumphirende Macht dargestellt wird und im Individuum sich als bewusster Wille äussert, fassen wir ihn andrerseits im weiteren Sinne und im Gegensatze zur Sinnlichkeit als blosses geistiges Vermögen, als die Fähigkeit zu jener ersteren Sittlichkeit, als Willenskraft, gleichviel, ob sie sich zum Guten oder Bösen wendet, ob sie der sinnlichen

oder moralischen Natur zu Gunsten sich entscheidet. (Vgl. Schiller, über das Erhabene.) Diese zunächst indifferente Kraft des Willens, welche vor eine Wahl gestellt, zu einer Entscheidung gedrängt, in einen Conflict getrieben wird, bildet den Angelpunkt einer Dichtungsart, welche nicht auf moralische Belehrung abzielt, sondern auf die Darstellung des wollenden, strebenden, kämpfenden Menschen und jener nothwendigen Schranken, die seinem freien Willen gesteckt sind. Dass diese Schranken moralischer, im engsten Sinne sittlicher Natur sein müssen, bedarf keines Beweises mehr. Und so läuft denn zuletzt Alles auf den Widerspruch von Wollen und Können, Absicht und Erfolg hinaus, deren Zusammenstoss, wie wir oben sahen, sich in der Peripetie vollzieht. Nur in dieser Beschränkung des Begriffs kann von einer „tragischen Ironie" die Rede sein.

„Das Unzulängliche, hier wird's Ereigniss."

Dieses menschlich Unzulängliche übersieht, seine Kraft überschätzt der Held in seiner Befangenheit. Er nimmt auf sich, was er nach dem Masse seiner Kraft nicht durchführen kann, und steht zuletzt mit seinem freien Wollen an der Grenze seines Könnens. Das Sittliche im engeren Sinne bildet hier nur die Folie, auch scheide man wohl moralisch angewandt auf den Helden und moralisch angewandt auf die Durchführung des Problems.

Aus diesen Gründen ist derjenige Held, welcher das sittliche Princip so zu sagen in seiner Person verkörpert, zum tragischen Helden am wenigsten geeignet, am meisten dagegen der, welcher mit einer starkentwickelten Sinnlichkeit zu kämpfen hat. Ein leidenschaftliches Begehren, ein unruhiges Herz voll kühner Entwürfe wird gerade da, wo es über alle Grenzen hinausgeht, am meisten tragisch wirken. Ebendeshalb sind auch die treibenden Helden den getriebenen vorzuziehen, diejenigen also,

welche aus eigner kraftvoller Offensive den tragischen Conflict herbeiführen, denen, welche gewissermassen von feindseligen Mächten im Schlafe überfallen und in eine verhängnissvolle Defensive hineingetrieben werden. Im letzteren Falle führt bekanntlich das Gegenspiel, respective die Intrigue, das Stück auf seine Höhe, der befangene Held ist dann im zweiten Theile der treibende, aber es ist nichts als ein verzweifelter Todeskampf, es fehlt die freie That. „Es wird," sagt Schiller, „jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werkes Abbruch thun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann." Und, setzen wir hinzu, nicht minder thut es der Grösse des Helden Abbruch, wenn er zu seiner tragischen Action erst von aussen her gedrängt werden muss. Eine Voraussetzung, d. h. gegebene positive Verhältnisse, mit denen der Held zu rechnen hat, wird kein Stück entbehren können, ja dieselbe wird sogar nothwendig mit Beziehung auf die Disposition des Heldencharakters gestaltet sein, jedoch nur so, dass darin die eintretende fehlerhafte Willensrichtung desselben blos implicite gegeben ist, nicht die Entschliessungsfähigkeit des Helden nach eigner Wahl dadurch gebunden erscheint. Für diesen wird sich der Dichter stets freie Hand halten müssen. Das verhängnissvolle Zusammentreffen jener Disposition mit den obwaltenden Verhältnissen, der subjectiven Eigenart mit der objectiven Thatsache möchte ich das tragische Motiv nennen. Je weniger Voraussetzungen ein Stück braucht, je freier und unerzwungener die Handlungsweise des Helden aus dessen individueller Initiative hervorgeht, desto tragischer wirkt sein späterer Fall.

Gleichviel, sei die Verschuldung des Helden auf diesem oder jenem Wege herbeigeführt, dann ist sein Untergang einfach nothwendige Sühne. Er ist es nur dann, wenn die Schuld das Leben aufwiegt, und nur dann, wenn das Leben dem Büssenden theuer ist.

Jene Sühne kann in zwiefacher Weise vor sich gehen. Entweder gelangt der Schuldige selbst zur Erkenntniss seiner Verirrung, zu der Ueberzeugung, dass er nicht länger leben könne, und vollzieht den Strafact an sich in eigner Person. Oder er wird durch die Gewalt der mächtig gewordnen Reaction überwunden und nach hartem Kampfe dem Untergange geweiht. Welche von beiden Modalitäten anzuwenden sei, hängt von der Beschaffenheit des Stoffes und dem Taktgefühl des Dichters ab. Im Allgemeinen besser erscheint die erstere, weil sie die Katastrophe mehr verinnerlicht. Ueberhaupt erlangt die Sühne einen weit grossartigeren Charakter, wenn sie in das Gewissen verlegt wird, wie uns denn die Seelenqualen eines Macbeth und Richard weit mehr gerechte Strafe enthalten, als ihr übrigens heldenhafter Tod in der Schlacht. Aber ist es denn überhaupt nöthig, dass der schuldige Held gerade sterbe? Im Sinne der Tragik ist es allerdings, den Schuldigen dem Tode zu weihen, wofern eben die Schuld schwer genug wiegt. Sein ferneres Leben hat keinen Werth mehr, und auch im künstlerischen Sinne, das Bild schliesst voll ab.

Es ist, obgleich die beste Tragödie eine Schuld verlangt, nicht ausgeschlossen, dass der Held frei von Schuld bleibe. Dann ist wenigstens ein Conflict dringend erwünscht, welchen er siegreich besteht. Fehlt auch der Conflict, so leidet der Held völlig schuldlos, er steht ohne Wanken auf der Seite der Sittlichkeit. Wir nannten das oben Tragik der sittlichen Identität. In diesem am mindesten tragischen Falle ist ein Untergang des Leidenden ausgeschlossen. Durch Leiden zum Sieg, heisst dann die Losung. Aber wie absolute Schurken nur unter gewissen Einschränkungen als tragische Helden zulässig erscheinen, wird zu einem solchen auch der vollkommen sittliche Mensch sich nur wenig eignen. Man muss sagen noch weit weniger. Denn es fehlt ihm die innere Be-

wegung, von der Wirkung solcher Stücke auf die Zuschauer jetzt noch ganz zu schweigen. Vor Allem aber ist hier Eines wichtig. Untergehen, sagten wir eben, darf ein solcher Held nicht. Sterben natürlich darf er. Wenn er die von ihm verfochtene sittliche Idee zum Siege führt, selbst aber siegend fällt, so ist dies kein tragischer Tod, weil kein sühnender, sondern das herrlichste Lebensende, welches ein Sterblicher sich nur wünschen kann. Es ist ein solches Ende, nach erfüllter Mission, nichts andres als ein süsser Schlaf nach vollbrachter Arbeit, es ist eine einfache Anticipation des natürlichen Todes im Greisenalter, es ist auch dies dramatisch und künstlerisch recht wirkungsvoll zum Abschluss des Bildes, aber durchaus nicht tragisch.

Wenden wir jetzt die gewonnenen Resultate auf jene vier Formen an, innerhalb deren sich das Verhältniss des Helden zur absoluten Sittlichkeit bewegt, so erhalten wir folgende Aufstellung:

Erstens: Der Held stellt sich unbedingt auf die Seite der Sittlichkeit, bereit, für dieselbe sein sinnliches Selbst aufzuopfern.

Schicksalswendung: Er führt das von ihm festgehaltene sittliche Princip zum positiven Siege. Fällt er dabei, so ist sein Tod kein tragischer, sondern ein verherrlichender.

Zweitens: Der Held steht zwar ursprünglich auf dem Boden der Sittlichkeit, verletzt diese aber aus sinnlicher Leidenschaft oder Schwäche.

Schicksalswendung: Er erleidet für diese Verletzung eine adäquate Sühne, welche also nicht unbedingt in seinem Untergange zu bestehen braucht.

Drittens: Der Held steht im Widerstreit zwischen zwei Sittengesetzen, von denen er das eine nothwendig verletzen muss.

Schicksalswendung: Jene beiden Sittengesetze sind unbedingt von ungleichem Werthe. Verletzt der Held das niedere, um das höhere erfüllen zu können, so wird er zwar für jene Verletzung entsprechend leiden müssen, zuletzt aber als gerechtfertigt dastehen. Verletzt er das höhere Sittengesetz, so muss er fallen.

Viertens: Der Held befindet sich von vorn herein im bewussten Gegensatze zur Sittlichkeit.

Schicksalswendung: Er muss unter allen Umständen fallen.

Beleuchten wir dieses durch einige Beispiele.

Helden, welche nicht nur für eine sittliche Idee einstehen, sondern auch ohne jegliches Schwanken demselben treu bleiben, eignen sich, wie wir gesehen, sie mögen siegen oder siegreich fallen, — mit ihrer Idee unterliegen dürfen sie gar nicht, — am allerwenigsten für eine Tragödie. Christus, Heilige und Märtyrer, Sokrates und andere Blutzeugen der höchsten Sittlichkeit sind vermöge ihrer Reinheit und Grösse keine tragischen Helden, ebenso wenig ein Leonidas, ein Zriny oder ähnliche Heroen der Vaterlandsliebe, insofern wir sie *nur* bewundern können. Ungünstiger noch steht die Sache, wenn sie sich opfern ohne zwingende Gründe, aus Schwärmerei, Fanatismus oder Lebensüberdruss. Darum ist z. B. der Polyeucte des Corneille eine so nicht nur untragische, sondern sogar höchst unerquickliche Figur in seinem religiösen Wahnsinn und seiner zwecklosen Märtyrersucht. Dasselbe gilt von Cronegk's „Olint und Sophronia", welche ich überhaupt nur erwähne, um auf die treffenden Bemerkungen hinzuweisen, welche Lessing in seiner Dramaturgie anlässlich dieses Stückes macht. Anders schon verhält es sich, wenn innere Kämpfe dem Siege des sittlichen Princips vorhergehen, umsomehr, sobald gegen dieses andere an sich berechtigte Pflichten in die Wagschale fallen. Eine Gestalt wie die der Goethe'schen

Iphigenia gehört denn auch gar nicht hierher, sondern zu den Fällen der dritten Art, insofern hier die Pflicht der Selbsterhaltung und gegen den Bruder derjenigen gegen das Staatsoberhaupt, welchem die Heldin Dank und Gehorsam schuldet, widerstreitet. Wohl zu unterscheiden ist ferner die Weise, auf welche die Jungfrau von Orleans und wie Antigone endet. Die erstere hat einen schweren Conflict mit ihrem Herzen zu bestehen, unterliegt auf kurze Zeit und sühnt diesen Fehltritt. Auch das gehört nicht hierher. Aber nachdem sie gesühnt ist, fällt sie siegreich auf dem Felde der Ehre, ihr Tod ist eine wahre Apotheose, er wird der völlig Gerechtfertigten als herrlichster Lohn zu Theil, hat mit ihrem tragischen Conflict thatsächlich keinen directen Zusammenhang, ausgenommen den, dass die Heldin für ihre schnelle, reuige Umkehr und die bewiesene treue Hingabe an den göttlichen Willen nun doch des schönsten Preises würdig befunden wird. Wir müssen also die Katastrophe des vierten Actes streng scheiden von der des fünften, welche, wie gesagt, keine tragische, sondern eine glorificirende ist. Antigone ist, wie schon oben ausführlich bewiesen wurde, nach dem tragischen Gesetz verfehlt. Der Heldin mangelt der tragische Conflict, die sittliche Idee gelangt nicht zum unbedingten Siege, indem sie in ihrer Erscheinungsform, in ihrer Vertreterin unterdrückt wird, und diese Vertreterin selbst strebt bewusster- und beabsichtigtermassen nach der Lebensverneinung. Antigone steht völlig auf dem Standpunkte, welchen in christlichen Tragödien die religiösen Schwärmer einnehmen, sie ist nichts als eine Märtyrerin der sittlichen Idee. Ihr junges verödetes Dasein, ihre unbedingte Hingabe an die theuren Entschlafenen ist rührend, aber insofern ihr Tod keine Sühne einer Schuld, sondern eine Erlösung und das Mittel der Wiedervereinigung mit den Ihren darstellt, ist dieser Ausgang kein tragischer,

während andrerseits die Verherrlichung, die in solchem Ende liegen soll, durch das Unterliegen der Idee und den vorschnellen Selbstmord schwer beeinträchtigt wird. Denn dass der Dichter diese ironische Selbstjustiz brauchte, um daraus die verdiente Strafe für den wahrhaft Schuldigen herzuleiten, enthält noch keine Berechtigung des angewandten Mittels. Der Preis steht in keinem Verhältniss. Wer wird einen herrlichen Tempel in Trümmer stürzen, nur damit der Gottesfrevler unter diesen begraben werde? Hier liegt im letzten Grunde der wunde Punkt, welcher durch die an sich untragische Todessehnsucht der Heldin nichts weniger als geheilt wird. Der noch heute von so Vielen getheilte Irrthum, als repräsentire die sophokleische Antigone die antike Tragik, während sie im Gegentheil eine Einzelerscheinung ist, hat nächst dem ebenso missgedeuteten, ebenso zur Norm erhobenen Oedipus am meisten zu jener missverständlichen Auffassung der griechischen Tragödie beigetragen, an der wir noch heute laboriren. Die blendende Technik der genannten Stücke, die ihnen unzweifelhaft eignen, poetischen Schönheiten andrer Art liessen dieselben als die mustergültigen Beispiele auch hinsichtlich des rein tragischen Gehaltes erscheinen, und Aristoteles that nicht wenig dazu, nach der Seite des Oedipus hin diesen Irrthum zu befestigen. Darum griff man nicht vielmehr, wenn es sich um die echte Tragik handelte, zu Stoffen wie der des Aias oder der Deianeira, oder gar nach den Tragödien des Aeschylos, wo man unter einer rauheren und primitiveren Schale den Kern aller Tragik hätte finden können.

Doch wir gerathen von unserem Thema ab, nach welchem wir Belege für die verschiedenen Formen der Schicksalswendung je nach der sittlichen Beschaffenheit des Helden aufzusuchen haben. Wenn das besprochene Gebiet, welches wir kurz das der sittlichen Identität

nannten, nur eine spärliche Ausbeute darbot, so ist diese um so reicher da, wo der Held im Kampfe mit einer übermächtigen subjectiven Sinnlichkeit oder im Widerstreit verschiedener sittlicher Pflichten steht. Das sind die Gebiete des sittlichen Conflicts, der tragischen Schuld und Sühne. Werden hier die beiden Gegensätze in eine und dieselbe Menschenbrust gelegt, die den Kampf also nicht nach aussen, sondern mit dem eignen Gewissen durchzukämpfen hat, so ergibt dies die schönste Art des Conflictes.

Die zweite der oben angegebenen Modalitäten stellte den Helden von Haus aus auf den Boden der Sittlichkeit, liess ihn aber infolge einer sinnlichen Leidenschaft oder Schwäche gegen jene verstossen. Hier sind sogleich zwei Fälle denkbar. Entweder steht der Held der Sittlichkeit ursprünglich gewissermassen indifferent gegenüber, d. h. ohne sie gerade zu verletzen, tritt er doch auch nicht für eine höhere Idee ein, ist also ein Mensch wie andere, schlecht und recht, und würde es bleiben, wenn ihn nicht irgend eine Neigung oder Leidenschaft auf Abwege führten, die ihn in Widerspruch mit der Sittlichkeit setzen. Oder er kämpft für eine sittliche Idee, aber aus einer moralischen Unzulänglichkeit, u. z. eben durch eine sinnliche Neigung, Schwäche oder Leidenschaft geräth er auf eine fehlerhafte Bahn. Eine Spielart kann man es nennen, wenn jene Schwäche oder Leidenschaft, wie es bisweilen der Fall ist, gestützt wird durch eine an sich berechtigte Pflicht geringeren Grades, als die zu verletzende, oder durch ein gewisses relatives Recht. So geräth die treue und wohlmeinende Deianeira durch Eifersucht, welche wohlgemerkt eine berechtigte ist, in eine solche Verblendung, dass sie den Gatten vergiftet. Sie beabsichtigt dies keineswegs, ihr Vergehen beruht auf einem Irrthum, aber es ist weder ein unvermeidlicher, noch ein unverzeihlicher, und das ist im höchsten Grade

tragisch. Ganz im Gegensatz dazu wird bei Othello nur die dämonische Leidenschaft entfesselt, seine Eifersucht ist nicht berechtigt und er mordet die Gattin mit Absicht und Bewusstsein. Auch das ist höchst tragisch, aber in andrer Weise. Da hier nur der reine Affect in seiner ganzen elementaren, vernichtenden Gewalt dargestellt wird, ohne Mitwirken einer relativen sittlichen Berechtigung, so verdienen Tragödien wie der „Othello“ im engeren Sinne den Namen Tragödien der Leidenschaft. Die „Trachinerinnen“ stellen die nämliche Leidenschaft dar, aber ihre Heldin stützt sich auf eine sittliche Macht, die Rechte des ehelichen Weibes, die offen verletzt sind; nur dass ihre aus leidenschaftlicher Liebe hervorgehende Verblendung sie in schwere Schuld stürzt. Da haben wir also einen Conflict anderer Art. Auch Phaedra und Medea werden schuldig durch Eifersucht, während aber erstere durch den spontanen gewaltigen Trieb zur Verletzung der Sittlichkeit gebracht wird, was dann ihre Selbstvernichtung zur Folge hat, steht der ihre Kinder würgenden Kolcherin die vom Gatten verletzte eheliche Treue als partielle Rechtfertigung zur Seite; die Heldin kämpft also in diesem Sinne für ein moralisches Gesetz, wennschon ihre masslose Rachsucht eine unnatürliche That gebiert, welche die Strafe zugleich für die Thäterin in sich schliesst. „Phaedra“ ist demnach eine Tragödie der Leidenschaft, gleich dem „Othello“, „Medea“ gehört zu jener Spielart.

Die Schuld des Lear und die des Hamlet entspringt gleichermassen aus einer gewissen Schwäche. Der alte König erscheint uns im Anfang weder eigentlich gut noch eigentlich schlecht, vielmehr, abgesehen von einer unbedachten Hitze, wohl auch einer seines weissen Haares unwürdigen Eitelkeit, als ein sehr kurzsichtiger, unweiser und auch wieder vertrauensseliger, ja gutmüthiger Greis. Aus solcher Schwäche setzt er die Rücksichten, die er

seinem besten Kinde schuldet, ebenso wie die Pflicht gegen sich, seine Selbsterhaltung gänzlich bei Seite und bereitet sich und Cordelien ein unglückliches Loos. Es bedarf der ganzen Kunst des genialen Dichters, um uns vergessen zu machen, dass der alte Thor kein Mitleid verdient. Hamlet hat eine sittliche Pflicht übernommen, er macht ihre Erfüllung zu seiner Lebensaufgabe, und doch kommt er zu keiner That. Gewiss ist auch das eine Schwäche, und sie bringt den Helden auch zu Falle; allein wie viel höher stellt er sich in sittlicher Beziehung, wenn wir die berechtigte Scheu berücksichtigen, mit welcher er vor der blutigen Vollstreckung eines Strafactes zurückbebt, dessen Folgen die eigne Mutter so nahe berühren. In der That ist Hamlet ein moderner Orestes, nur dass ihm nicht der grässliche Muttermord obliegt. Und dieser Unterschied gibt den beiden Dramen ihre ganz divergirende Richtung. Während Orestes in dem entsetzlichen Dilemma der göttlichen Stimme gehorchen muss und darum seine spätere Rechtfertigung findet, ladet Hamlet, welcher unthätig beharrt, obschon die von ihm geheischte Pflichterfüllung ohne jene naturwidrige Forderung stattfinden konnte, auf sich die Schuld versäumter Schuldigkeit und damit das Loos des eignen Untergangs. Hier sehen wir also den für ein sittliches Gebot kämpfenden Helden durch Schwäche fallen.

Die Art, auf welche ein so geartetes Schicksal herbeigeführt werden kann, ist ausserordentlich mannigfaltig. Während der Held in dem zuletzt besprochenen Falle die rechte Zeit zum Handeln vorübergehen lässt, reisst ihn in einem andern vielleicht die Leidenschaft des Jähzornes hin (Gracchus), vergreift er sich ein andres Mal in der Wahl der Mittel (Posa), überschätzt er seine Widerstandsfähigkeit gegen Versuchungen (Jungfrau), verliert er im glücklichen Erfolge Mass und Selbstbeherrschung (Antonius);

oder er vernachlässigt die ihm obliegenden Pflichten durch Leichtsinn (Egmont) und Unachtsamkeit (Prinz Homburg), oder er verfällt in einen verhängnissvollen Irrthum (Brutus im Julius Caesar) u. s. w.

Zwischen zwei Sittengesetze gestellt muss sich der Held für das höhere oder niedere entscheiden. Es gibt nicht zwei völlig gleichwerthige Sittengesetze, welche in Conflict mit einander gerathen können. Davon später Genaueres. In der Regel fällt die tragische Person, indem sie das höhere Gesetz ausser Acht setzt. Oft spielt auch hier eine sinnliche Neigung mit, um bei der Wahl die Wagschale zu Gunsten des Niedreren herabzudrücken. Sehr deutlich zeigt dies der Conflict des Uriel Acosta. Wahrheit und Geistesfreiheit stehen ihm auf der einen, die Familie und die Geliebte auf der anderen Seite. Heilig sind die Rechte der Familie, aber gegen die höchsten Güter der Menschheit müssen sie zurückstehen. Wie viel mehr die Neigung des Herzens. Aber gerade diese still lodernde Flamme gibt dem in furchtbarem Kampfe ringenden Manne den Ausschlag; als neben Mutter und Brüdern auch das Mädchen steht, dessen Besitz er so heiss ersehnt, durch seinen Widerruf zu erlangen hofft, da ist es mit seinem Widerstande vorbei. Und gerade darin, dass er trotz seiner wider besseres Gewissen übernommenen Demüthigung das Ziel seiner Wünsche nicht erreicht und ihm sonach nur die Schande der Untreue gegen seine heiligsten Pflichten zurückbleibt, ist von wahrhaft tragischer Wirkung. Mag man sonst gegen das Stück Gutzkow's sagen, was man will, mag man die alles positiven Grundes entbehrende pantheistische Schwärmerei tadeln, welche der Dichter vergeblich als eine Art neuen Evangeliums anpreisen möchte: geben mir ihm einmal zu, was er wenigstens anstrebt, und denken uns den Spinozisten als einen zum Reformator Berufenen, so ist der hier vorliegende tra-

gische Conflict und die Art, wie der Held schuldig wird, ganz meisterhaft gezeichnet.

Es kommt weiterhin vor, dass sich ein Held wohl für das höhere Gesetz entscheidet, aber zu spät. Zur Hälfte trifft dies ja auch beim Uriel zu. Deutlicher geschieht es bei Don Carlos und Max Piccolomini. Man gestatte mir, diesen, vorbehältlich einer späteren genaueren Begründung des richtigen Verhältnisses, vorläufig als Helden zu bezeichnen. Zu spät erkennt der Jüngling, dessen ganzes Herz an Freund und Geliebter hängt, seine Pflicht gegen das Staatsoberhaupt, welche er durch blindes Vertrauen im Begriffe war, zu verletzen. Er hat sich in jugendlicher Unbedachtsamkeit in eine verhängnissvolle Lage gesetzt, er hat als Mann von Ehre nur eine Wahl, aber sie kostet ihn sein Leben.

Auf diejenigen Fälle, in denen sich der Held in schwerem Kampfe, doch unbedingt für das Höhere und Edlere entscheidet, brauche ich nur noch hinzudeuten. Von Iphigenia in Tauris und dem Orestes des Aeschylos ist bereits genugsam gesprochen. Wollte ich noch mehr Beispiele beibringen, so verdiente wohl der Brutus, der seine mit dem Feinde conspirirenden Söhne dem Vaterlande geopfert, eine Erwähnung, vielleicht auch die Gattin des Polyeucte, Pauline, welche ihre Herzensneigung ihrer, überdies aufgezwungenen ehelichen Pflicht freudig, wenn auch brechenden Herzens opfert. Sie verdiente die Heldin des Dramas zu sein, dem der martyriumsüchtige Thor den Namen gegeben hat.

Endlich bleiben noch die im bewussten Widerspruche zum Sittlichen stehenden Helden, die Richard, die Moor, die Jago. Sie sind nicht allzu häufig, aber sie sind in ihrer Seltenheit vielleicht um so dankbarere Vorwürfe. Was Schiller („Ueber den Grund“ u. s. w.) von der tragischen Schuld und ihrer Lebendigwerdung im Gewissen des Frevlers überhaupt sagt, trifft hier ganz

besonders zu: „Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grade, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte und seine Aussprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte. Reue über eine That entspringt aus der Vergleichung derselben mit dem Sittengesetz und ist Missbilligung dieser That, weil sie dem Sittengesetz widerstreitet. Also muss im Augenblick der Reue das Sittengesetz die höchste Instanz im Gemüth eines solchen Menschen sein; es muss ihm wichtiger sein, als selbst der Preis des Verbrechens, weil das Bewusstsein des beleidigten Sittengesetzes ihm den Genuss dieses Preises vergällt." Besser kann nicht erwiesen werden, dass bei dem grossen Verbrecher die Sühne zu allermeist in das eigne Gewissen gelegt werden muss. Als vorzugsweise treibende Helden interessiren jene Gestalten am lebhaftesten, insofern ihre planmässige Bosheit eine Energie des Willens bekundet, welche die des sittlichen Helden womöglich noch übersteigt. Auch hierüber äussert sich Schiller in treffendster Weise, ausser den bereits oben angezogenen Stellen sei noch folgende in Erinnerung gebracht: „Hingegen (im Gegensatze zum Tugendhaften) rechnen wir dem consequenten Bösewicht die Besiegung des moralischen Gefühls zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer gewissen Stärke der Seele und einer grossen Zweckmässigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen zu lassen." Die Triebfedern grosser Bösewichte sind regelmässig sinnliche Begierden, Wollust (Klytaemnestra, Messalina), mit Grausamkeit und Blutdurst vereint (Nero, Sardanapal), Habgier und Neid (Franz Moor), Herrschsucht und Ruhmbegier (Richard III., Macbeth), oder Aehnliches. Der von Schiller mitaufgezählte Jago,

übrigens kein tragischer Held, sondern der Intrigant, ist als wahrer Teufel entschieden übertrieben, der Versuch des Dichters, ihm eine Motivirung seiner satanischen Zerstörungslust in einer auf Muthmassungen beruhenden Eifersucht gegen Othello unterzuschieben, ist zu schwach. Dieser Mensch thut wirklich das Böse nur aus Lust am Bösen, und das geht zu weit für die Tragödie. Wie viel liebenswürdiger, ja harmloser zeigt sich da, bis auf einige Scenen, wo der Satan voll herausspringt, der Goethe'sche Mephisto, welcher eben nur dadurch dramatisch so höchst wirkungsvoll wurde, dass ihm die Ader volksthümlichen Humors geliehen ward. Und um bei dieser Gelegenheit auch noch einmal auf den Helden hinzuweisen, der die höchsten Probleme des Menschengeistes in seiner Brust birgt und, in stolzer Ueberhebung seiner Menschlichkeit gegenüber dem Herrn der Welt, selbst vor dem Bunde mit der Hölle nicht zurückschrickt: hier offenbart sich uns wohl ein frevelhaftes Bündniss mit dem bösen Princip, allein dasselbe bleibt ein äusserliches und wird von dem Göttlichen in Faust naturgemäss wieder abgestossen.

Wir müssen nun Schiller noch einmal citiren, und diesmal geschieht es, um uns von seiner Autorität die Indemnität für eine etwas nüchtern erscheinende Schematik herzuholen. In dem mehrfach erwähnten Aufsatze unsres Classikers findet sich nach Erläuterung des der Tragödie eignen sittlichen Conflicts folgende Stelle:

„Ihr (der Tragödie) Gebiet umfasst alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmässigkeit einer moralischen oder auch eine moralische Zweckmässigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältniss, in welchem die moralische Zweckmässigkeit im Widerspruch mit der andern erkannt und empfunden wird, eine Stufenleiter des Vergnügens von der untersten bis

zur höchsten hinaufzuführen und den Grad der angenehmen und schmerzhaften Rührung a priori aus dem Princip der Zweckmässigkeit bestimmt anzugeben. Ja vielleicht liessen sich aus eben diesem Princip bestimmte Ordnungen der Tragödie ableiten und alle möglichen Classen derselben a priori in einer vollständigen Tafel erschöpfen; sodass man im Stande wäre, jeder gegebenen Tragödie ihren Platz anzuweisen, und den Grad sowohl als die Art der Rührung im Voraus zu berechnen, über den sie sich, vermöge ihrer Species, nicht erheben kann. Aber dieser Gegenstand bleibt einer eigenen Erörterung vorbehalten."

So Schiller, und es ist offenbar, dass er, als er dies niederschrieb, den Gedanken hatte, gelegentlich einmal eine solche Tabelle der tragischen Conflicte aufzustellen, was jedoch unterblieb. Nun entgeht wohl Niemandem, und dem Schreiber dieses wahrlich am allerwenigsten, welch trocken Ding ein solcher Schematismus ist, ja wie durch solch graue Theorie den Dichtungen unserer Meister so leicht all der duftige Zauber, der sie umgibt, abgestreift werden kann. Möglich auch, dass Schiller selbst den Gedanken an jene „vollständige Tafel" als zu prosaisch ernüchternd wieder aufgab. Gleichwohl fühlt man sich versucht, auf jene von ihm aufgegriffene Idee so zu sagen einmal die Probe zu machen. Wenn ich nun wirklich versuche, die Grundzüge einer solchen Tabelle aufzusetzen, so bin ich mir im Voraus bewusst, wie viele meiner geschätzten Leser spöttisch die Achsel zucken werden über ein Beginnen, das weit entfernt, positiven Nutzen zu schaffen, bestenfalls als eine müssige Spielerei zu betrachten sei. Gleichwohl wage ich es, weil ich mir erlaube, hierin doch ein wenig andrer Meinung zu sein. Wir haben es hier nur mit einer theoretischen Betrachtung zu thun. Es handelt sich also weder um die Erregung

productiver Thätigkeit, welche überhaupt nie aus der Theorie, sondern aus der begeisterten Phantasie entspringt, noch um einen ästhetischen Genuss, der ja nicht aus der Zergliederung und Auflösung des Kunstwerkes in seine Bestandtheile, sondern aus dessen einheitlicher Gesammtwirkung geschöpft wird, sondern es handelt sich lediglich um eine Klarlegung des inneren Verhältnisses und die Werthbestimmung des tragischen Elements, welches in den einzelnen Tragödien vorhanden ist. Auch gewährt es ein besonderes Interesse, zu sehen, wie Dichter der verschiedensten Völker und Zeiten unbewusst die gleichen Ideenverbindungen entwickelt, die gleichen Gesetze befolgt haben. Ueber alles dies kommt endlich selbstverständlich hierbei nur die Werthskala der Sittlichkeit in Betracht, welche an sich durchaus keinen Massstab abgibt für die Vollkommenheit einer Dichtung als solche, die von der Kunst des einzelnen Dichters abhängt. Dennoch zeigen die höheren und niederen Probleme eine interessante Stufenleiter, welche — namentlich in der später folgenden Gesammtübersicht — keinem Aufmerksamen entgehen wird. Und in der That wird sich daraus, überall die bestmögliche künstlerische Gestaltung vorausgesetzt, für jede gegebene Tragödie der Grad und die Art ihrer Wirkung im Voraus berechnen, über den sie sich vermöge ihrer Species nicht erheben kann.

I. Sinnlichkeit.

Es kommen hier diejenigen sinnlichen Regungen der Menschenbrust in Betracht, welche, mögen sie anfänglich und im Princip zulässig erscheinen oder von vorn herein verwerflich sein, zu solcher Uebermacht anwachsen und unter bestimmten Verhältnissen eine solche Herrschaft über den Willen ausüben, dass dieser letztere in Widerspruch geräth zu einem Sittengesetz oder der Sittlichkeit

überhaupt. Inwieweit ein Einzelner von Geburt, durch Erziehung oder andere Verhältnisse zu einer Schwäche oder Leidenschaft besonders disponirt ist, gehört unter die Voraussetzungen eines Stückes (vgl. oben), wird also bei Anrechnung der tragischen Schuld nicht in Anschlag gebracht oder höchstens insoweit als „mildernder Umstand" betrachtet, als dadurch nicht die aus persönlicher Freiheit zu motivirende Schuld wesentlich beeinträchtigt wird. Es gibt unleugbar eine gewisse Prädisposition zu sinnlichen Verirrungen, es gibt angeborne und anerzogene Fehler, allein dem tragischen Dichter liegt es ob, nach Kräften zu vermeiden, dass dieselben ein zu grosses Gewicht erhalten, da er sich bewusst sein soll, seinem Helden die sittliche Zurechnungsfähigkeit zu bewahren. Am leichtesten verträgt ein verständiges Publikum die angeerbten fehlerhaften, wie überhaupt hervorstechenden Eigenschaften, weil sie sich am natürlichsten erklären. Dass der Sohn des Vaters Leidenschaftlichkeit, Ehrgeiz, Selbstbewusstsein oder Nationalstolz geerbt hat, findet Jedermann selbstverständlicher, als wenn dies nicht der Fall wäre. Hierbei kommt die Identität der Interessen innerhalb der Familie in Betracht, deren schroffe Verletzung ohne ersichtlich andern Grund als die vererbte Eigenschaft selbst den Eindruck des Widernatürlichen machen würde, wie bei den Söhnen des Oedipus und den feindlichen Brüdern in Messina offenbar zu erkennen ist. Bei Antigone dagegen dient die Vererbung der „wilden Art" des Vaters erheblich zur Milderung. Anerzogene Fehlerhaftigkeit hat etwas Peinliches, weil Unfreies. Darum wird es dem Sohne der Thusnelda im „Fechter von Ravenna" allezeit zum grossen Nachtheile gereichen, dass eine sclavische Erziehung den Instinkt einer freien und edlen Geburt so ganz in ihm erstickt hat. Man meint nach seinem natürlichen Gefühl, es sollte umgekehrt sein; so wie die Sache liegt, ist uns Thumelicus nur ein

Entarteter, und unser Mitleid mit ihm wird durch diese Beobachtung entkräftet.

Die sinnlichen Neigungen und Triebe sind ferner theils positiver, theils negativer Beschaffenheit, geben sich also entweder als Zuneigung oder als Abneigung des Willens, als Begehren oder Fliehen kund. Zugleich unterscheiden sie sich nach dem Grade ihrer relativen Berechtigung. Wollte man sie nach beiden Gesichtspunkten eintheilen, so würden sich nothwendig Widersprüche ergeben, wie denn überhaupt die erstere Unterscheidung keine klare Durchführung ermöglicht. Beispielsweise kann sich Stolz auf positive und negative Weise äussern, Unentschlossenheit nur auf negative, Herrschsucht nur auf positive. Doch auch die Eintheilung nach Graden der Zulässigkeit hat ihre Schwierigkeiten. Es lässt sich daher nur eine im Allgemeinen vom Niederen zum Höheren aufsteigende, im Einzelnen vielleicht anfechtbare Rangordnung herstellen. Dieselbe beginnt von unten u. z. mit den gemeinsten der Triebe und schreitet allmählich zu verzeihlicheren, dann zu den edleren.

1. Wollust, gemeine Sinnenlust. In ihrer nacktesten Gestalt zeigt diese Messalina, dann Klytaemnestra. Mit Grausamkeit gegen die Menschen eint sie sich in Nero, mit Gotteslästerung im Sardanapal. Sie erscheint bisweilen verfeinert als
2. Genusssucht, Selbstsucht, soweit diese der Eitelkeit, dem üppig reichen Leben, dem Kitzel der glanzvollen Existenz gilt. Hier sind der in Aegypten prassende Antonius, auch der sinnlich üppige Genueser Fiesco passende Beispiele.
3. Selbsttäuschung, Wahn und Irrthum. Derselbe muss ein selbstverschuldeter sein, nicht ein unvermeidlicher oder eine von Göttern verhängte Verblendung, wie dies bei Oedipus der Fall ist.

4. Unentschlossenheit, Thatlosigkeit, welche ebensogut aus Charakterschwäche, wie bei Clavigo, als aus zu grosser Bedenklichkeit, wie bei Hamlet, als aus Unvorsichtigkeit und Leichtsinn hervorgehen kann, wie bei Egmont.
5. Neid, wie er mit Habsucht verbunden im Franz Moor erscheint,
6. Hass, der in dem tiefgekränkten Philoktet beredten Ausdruck findet,
7. Rachsucht, für welche Medea und Phaedra, doch auch der Räuber Moor classische Beispiele sind, haben unter einander etwas Verwandtes, insofern sie sich oft zu je zweien verbinden.
8. Stolz, im Tasso, im Tempelherrn des Nathan verkörpert,
9. Trotz, der sich zu jenem gern gesellt, wie Niobe beweist, und
10. Jähzorn, in welchen wiederum Trotz gern ausartet, wie im Gracchus, bilden eine lose zusammenhängende Reihe.

   Nicht minder verwandte Eigenschaften sind

11. Herrschsucht, wie sie in Richard III.,
12. Ruhmbegierde, wie sie in Agamemnon zu Tage tritt, und
13. Ehrgeiz, dessen bester, weil energischster Vertreter Aias ist.
14. Eifersucht, oft dem Neide nahe stehend, also sehr verwerflich, wenn sie in Gestalt einer rachsüchtigen Rivalität, wie in Elisabeth von England, auftritt, ist doch zu allermeist nur die Kehrseite einer übermächtigen, weltbeherrschenden Leidenschaft, deren Macht Niemand bestreiten, Niemand als an sich unberechtigt abweisen kann, nämlich der
15. Liebe. Dass es sich hier um die leidenschaftliche

Liebe zwischen Mann und Weib handelt nicht in dem niedrigen Sinne der physischen Reize, aber auch nicht in dem edleren, in welchem dieser Herzensregung die Bedeutung einer sittlichen Pflicht zu Theil wird, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Die Grenze ist nicht immer ganz genau zu ziehen.

Die Darstellung einer mächtig herrschenden Sinnlichkeit, namentlich einer starkbegehrenden Leidenschaft an sich kann von grosser Schönheit und bedeutender Wirkung sein, eigentlich tragische Bedeutung erhält sie aber doch erst, wenn sie mit dem Sittengesetz, d. h. mit einer der Pflichten in Collision geräth, welche jedem Menschen von Natur auferlegt sind, und auf welchen die Ordnung in der sichtbaren Welt beruht. Gewinnen wir zuerst auch über sie einen kurzen Ueberblick.

II. Sittlichkeit.

Die Rangfolge der Pflichten ist eine durchaus klare. Doch gründet sie sich natürlich auf die Annahme, dass die einzelnen Gegenstände (Objecte) jener Pflichten im richtigen, naturgemässen Verhältniss stehen.

Es sind dies also Pflichten des Menschen

1. gegen sich selbst. Sie sind die ersten, d. h. nächsten, und wiederum die letzten, weil von allen folgenden, unter obiger Voraussetzung, übertroffen. Eintheilen lassen sie sich in die Pflicht der Selbsterhaltung, der Wahrung des persönlichen Rechtes und der Ehre.
2. gegen einen Nächsten, der in besonders nahem Verhältnisse steht. Sie können mannigfachster Art sein, lassen sich aber kurz unter den Begriff der Treue zusammenfassen, welche man einem Freunde, dem Geliebten, dem Wohlthäter, Lehrer, Meister, Herrn schuldet.

3. gegen die Familie, von der Art der vorigen, doch höher stehend, unter normalen Verhältnissen, sodass man jene diesen aufopfern muss, das Umgekehrte nicht verlangt werden darf. Es sind die Pflichten gegen Vater und Mutter, Bruder und Schwester, Gatten, Weib und Kinder.
4. gegen den Staat, u. z. gegen das Staatsoberhaupt, gegen Verfassung und Gesetz, gegen das Wohl des Vaterlandes und Volkes.
5. gegen die Menschheit, beziehentlich deren höchste sittliche Güter. Es ist das also die Pflicht der Menschlichkeit, sodann Freiheit und Wahrheit.
6. gegen Gott und seine göttlichen Gebote. Hier kommen vor Allem Demuth, Gehorsam und Glaube (in dem Sinne wahrer Religiosität) in Frage, in letzter Instanz, gewissermassen nur als Summe der gesammten sittlichen Vorschriften, seine Gebote.

Diese aufgezählten Pflichten können nun nicht allein nach ihrer Gattung, es können auch die Arten der einzelnen Gattungen unter einander collidiren. Einerseits also kann die Pflicht gegen die eigne Person mit der gegen einen Freund (Posa), gegen die Familie (Coriolan), gegen das Staatsoberhaupt (Wallenstein), u. s. f., die Pflicht gegen einen Freund wiederum mit der gegen die Familie (Luise), gegen den Staat (Max Piccolomini), u. s. w. u. s. w. collidiren. Es kann aber andrerseits auch der Fall eintreten, dass Pflichten einer und derselben Gattung gegen einander streiten. Welcher der Vorzug dann zu geben ist, darf Niemandem, der unbefangen urtheilt, zweifelhaft sein. So kann die Pflicht der Selbsterhaltung mit der Ehre (Aias), die Pflicht gegen den Vater mit der gegen die Mutter (Orestes, bei dem das directe göttliche Gebot keinen Zweifel übrig lässt), die Pflicht gegen das

Staatsoberhaupt mit der gegen das Vaterland (Don Carlos, Posa) feindlich zusammentreffen. Umgekehrt dürfte eigentlich zwischen den Pflichten gegen die Menschheit und denen gegen Gott niemals ein Conflict stattfinden, gleichwohl finden wir dies vor im Faustproblem, wo sich der Kampf für die höchsten Güter der Menschheit, in diesem Falle für Wahrheit und Erkenntniss, zu einem Kampfe gegen Gott — in Gestalt einer Auflehnung — steigert. Nur scheinbar wird dagegen ein solcher Conflict vorliegen, wo der für Wahrheit streitende Held nicht das göttliche Wesen selbst, sondern das Dogma angreift. Es würde keinen Luther für uns geben, wenn dies nicht ebenso berechtigt als möglich sein könnte. Von der sehr vagen Art, in welcher gerade dies Problem im Uriel zu lösen versucht ist, wurde vorhin andeutungsweise gesprochen, zudem liegt im Stoffe eine grosse Schwierigkeit. Fitger's „Hexe“ soll ähnlich wirken, als wahrheitssuchendes, dogmaverschmähendes Wesen, thatsächlich predigt sie nur eine Art gelehrten Atheismus und ist überdies in der Peripetie ganz verfehlt, welch letztere zwei Motive, das Liebesmotiv Thalea's und ihren Widerwillen gegen die kirchliche Ceremonie, enthält und, insofern die fanatisirte Menge das erstere nicht kennt, aus einem puren Missverständniss gewaltsam herausgequält wird.

So wie nun, sobald man für „Religiosität“ „Dogma“ substituirt, dieses letztere der sechsten und höchsten Pflichtgattung nicht mehr identisch ist, kann überhaupt in der Rangordnung der Pflichten eine Umkehrung stattfinden, wenn die Objecte der Pflichten nicht normal beschaffen sind. Sobald das Staatsoberhaupt ein Tyrann, ein Wüthrich, wird die Vertheidigung der Familie gegen denselben zum sittlichen Gebot (Tell), sobald der Vater ein hartherziger Intrigant, wohl gar ein Schurke, darf der Liebende mit Recht von der Sohnespflicht abweichen,

um die Geliebte zu schützen (Ferdinand). Fordert der Freund eine unehrenhafte Handlung, so müsste ihm der Freund sein persönliches Ehrgefühl entgegenstellen (Clavigo). In allen diesen Fragen liegt es dem Dichter ob, seine Zuhörer nicht oder doch ja nicht lange in Zweifel zu lassen, was in solchem Dilemma das Richtige sei, er bringt sonst sein Stück um die tragische Wirkung.

Es kann endlich auch vorkommen, dass, wie oben zwei verwandte Leidenschaften, so zwei verwandte Pflichten gemeinschaftlich gegen eine dritte Macht ankämpfen. So wird in der Abwehr des Tyrannen das Wohl von Weib und Kind und das des Vaterlandes zugleich in Frage kommen (Tell), für Posa gilt es Volkswohl und Geistesfreiheit, im Gracchus paart sich das Interesse der Bürger mit der Rache für den erschlagenen Bruder. Aber schon hier, in der allzu schroffen Betonung des Rachemotivs, wird uns das dringende Gebot für den Dichter bewusst, nicht heterogene Elemente vereinigen zu wollen. Sobald verschiedengeartete Pflichten in der gleichen Richtung concurriren, wird nicht etwa eine Verstärkung der wirkenden Factoren erreicht, sondern nur die Einheit geschädigt, beziehentlich erhält die Führung des Heldencharakters dadurch leicht etwas Schiefes: doppelte Motivirung ist durchaus vom Uebel.

Bedarf es noch eines Wortes über das Rangverhältniss der verletzten sittlichen Ideen vom rein ästhetischen Standpunkt, so darf getrost auf die durch die obige Eintheilung geschaffene Reihenfolge hingewiesen werden. Die Verletzung der einfachen Sittengesetze, wie sie in den zehn Geboten vorgeschrieben sind, bietet nur untergeordnetes Interesse. Todtschlag, Ehebruch, Betrug oder Diebstahl sind als gemeine Verbrechen an sich ausgeschlossen, sie gehören vor den Strafrichter. Daher werden die neuerdings beliebten Ehebruchsdramen, welche wir den Franzosen verdanken, von Deutschen nachgeäfft

sehen, ob immerhin der Versuch zu einem tieferen Conflict gemacht werden mag, sich nie über den Rang von Sittengemälden erheben. Ja, wenn es wenigstens nur immer solche im guten Sinne des Wortes wären! Zu der verderblichsten Sorte gehören diejenigen „Sittengemälde“, welche Unsittlichkeit, namentlich auf sexuellem Gebiete, durch gewisse Mängel socialer Zustände nicht sowohl motiviren, als glorificiren und auf Reizungen gemeinster Art speculiren. Aesthetisch verwerflich sind ferner die der kleinbürgerlichen Sphäre entlehnten Conflicte mit guter Sitte oder gar mit dem Strafgesetzbuch. Mit Recht spottet schon Schiller über die Jämmerlichkeit Iffland'scher Helden:

> Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
> Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.

Die Fragen der bürgerlichen Standesunterschiede und der religiösen Toleranz, für die Zeit Lessing's und Schiller's von hoher Wichtigkeit, sind heute fast wesenlos geworden, insofern die allgemeine Meinung über sie entschieden hat, ihre Erörterung im Drama kein Interesse mehr findet. (Vgl. hierzu das auf Seite 395 f. über Bedeutung und Interesse des dramatischen Sujets Gesagte.) Was da immer bleiben wird, die Leidenschaft des menschlichen Herzens einer- und andrerseits die höchsten Probleme des Vernunftgeistes, Staat, Menschheit, Gott, das wird auch für alle Zeiten der ästhetisch dankbarste Vorwurf für die tragische Kunst bleiben. Und sehr treffend sagt Goerth (a. a. O. S. 32), je grösser und bedeutender der Kreis menschlicher Gesellschaft ist, auf welchen die Schuld des Helden gefahrbringend oder zerstörend sich erstreckt, und je vielseitiger und tiefer die verletzten Interessen und Rechte, desto grösser ist auch die Tragik. Daraus ergibt sich von selbst, dass die grosse Tragödie meist einen historischen Hintergrund haben wird.

Und so lassen wir denn zum Abschlusse dieser Untersuchung, selbst auf die Gefahr hin, für etwas pedantisch angesehen zu werden, eine solche

Tafel der tragischen Conflicte,

von welcher unser Gewährsmann Schiller sprach, hier folgen:

Sinnlichkeit. / Sittliche Pflicht gegen:	Sich selbst.	Freunde, Geliebte.	Familie.	Staat.	Menschheit.	Gott.
						Faust.
					Posa.	Antigone.
				Iphigenie.	Uriel.	Orestes.
			Luise.	Max Picc.	Don Carlos.	Pauline (Polyeucte).
		Posa.	Coriolan.	Wallenstein. Essex.	Nathan.	Prometheus.
Liebe.	Emilia.	Weislingen.	Romeo. Cid.	Antonius.	Uriel.	Jungfrau.
Eifersucht, Rivalität.	Phaedra.	Ferdinand.	Othello.	Brutus und Collatin.	Königin Elisabeth.	Brunhild.
Herrschsucht, Ruhmsucht, Ehrgeiz.	Aias.	Clavigo.	Agamemnon.	Macbeth. Fiesco.	Richard III.	Aias.
Stolz, Trotz, Jähzorn.	Maria St.	Tasso.	D. Cesar.	Gracchus.	Tempelherr.	Niobe.
Neid, Hass, Rachsucht.	Philoktet.	Phaedra.	Medea.	Karl Moor.	Timon v. Athen.	Franz Moor.
Unentschlossenheit, Schwäche, Leichtsinn.	Egmont.	Faust. Clavigo.	Hamlet.	Prinz Homburg.	Karl IX. (Bluth.)	Marcus (Arr. u. Mess.).
Irrthum, Selbsttäuschung.	Oedipus. Lear.	Sara.	Deianira. Lear.	Brutus. (J. C.)	Götz.	Pentheus.
Wollust, Genusssucht, Selbstsucht.	Antonius. (A. u. K.)	Messalina.	Klytämn.	Fiesco.	Nero.	Sardanapal.

In vorstehender Tabelle sind die Helden von 54 Tragödien, — einschliesslich einer Anzahl Doppelhelden

63 tragische Personen aufgeführt, wobei betheiligt sind: Aeschylos mit 5, Sophokles mit 5, Euripides mit 4, Shakespeare mit 10, Lessing mit 3, Goethe mit 6, Schiller mit 8 Tragödien. Corneille erhält zwei (Cid, Polyeucte), Racine eine Stelle (Phaedra). Die übrigen Stücke vertheilen sich auf Kleist, Hebbel, Grillparzer, Byron, Laube, Gutzkow, Wilbrandt und Lindner. Es befinden sich Namen von Helden in der Tabelle, welche nicht eigentlich tragische (Nathan) oder nicht im rechten Sinne tragische (Oedipus) zu nennen sind, der Vollständigkeit halber jedoch zugefügt werden mussten, auch instructiv sind für die Art des Conflicts.

Einige Mängel der Tafel fallen alsbald in's Auge, wie ja dieselbe nichts als ein Versuch zu grösserer Verdeutlichung sein will. So machte es sich bei einigen Helden (Aias, Lear, Fiesco, Antonius, Clavigo, Faust, Posa, Uriel) nöthig, sie an zwei Stellen zu nennen. Das liegt an einer gewissen Doppelnatur ihres Conflicts. Bei einigen liesse sich streiten, ob sie besser in diese oder jene Columne zu bringen seien. Doch genug der Worte, da es sich, wie gesagt, nur um einen Verdeutlichungsversuch im Sinne der Eingangs angeführten Stelle in Schiller's Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen handelt. Und genug überhaupt von diesem schematisirenden Verfahren.

Eines musste während der ganzen Untersuchung über den Conflict, die Schuld und die Schicksalswendung streng festgehalten werden, nämlich dass wir es hier lediglich und ausschliesslich mit dem Helden zu thun haben. Jede Tragödie hat naturgemäss nur einen solchen. Doppelhelden werden da entstehen und ihre Berechtigung haben, wo ein Liebesverhältniss im Mittelpunkt des Interesses steht, und der tragische Conflict bei beiden Theilen stark entwickelt erscheint. Die Liebenden machen dann gewissermassen nur eine einzige Person aus vermöge der

Identität ihrer Interessen, bis vielleicht, wie in Kabale und Liebe, ein Riss in diese Einheit kommt. Minder gut schon sind rivalisirende Helden, weil durch diese die Theilnahme zertragen wird (Brutus und Collatinus), ja bisweilen in Zweifel geräth, welchem von jenen sie sich zuwenden soll. Schiller hat bekanntlich eine besondere Vorliebe für solche Doppelhelden, wofür die Brüder Moor, Ferdinand-Luise, Carlos-Posa, Wallenstein-Max, Maria-Elisabeth, Cesar-Manuel (Tell hat eigentlich drei Helden) den Beweis liefern. Doch sind diese Heldenpaare, gegen einander gehalten, nicht von gleichem Werthe. Während nämlich die Liebenden aus „Kabale und Liebe", wie schon gesagt, volle Berechtigung haben, die ernste, düstere Gestalt Wallenstein's einen erfrischenden Gegensatz in einem jugendlicheren Helden heischte, sagen wir zur Ergänzung, als Complementärfarbe, so beruhen die in den „Räubern", in „Maria Stuart" und der „Braut" geschaffenen Doppelhelden auf dem Princip der kämpfenden feindlichen Mächte. Sie sind die Repräsentanten von Spiel und Gegenspiel. Des letzteren nahm sich der Dichter eben mit soviel Wärme an, dass es seinen eignen Helden erhielt, der volles Interesse beansprucht. So ward die Tüchtigkeit und Gestaltungskraft des Meisters fast gefährlich für die Einheit seiner Dichtung, ein Vorzug beinahe zum Fehler. Ein entschiedener Fehler aber ist es, wenn parallel dem Helden Don Carlos ein zweiter, der dasselbe Ziel verfolgt, nur kräftiger und umsichtiger, sich vordrängt und vermöge seiner Ueberlegenheit jenen völlig in Schatten stellt. Das ruht nicht auf Satz und Gegensatz, sondern auf einer überschüssigen Triebkraft, welche der Dichter hätte zügeln sollen. Ich möchte den Posa eine Wucherbildung nennen.

Mag nun eine Tragödie einen oder zwei Helden haben, unter allen Umständen fordern wir für diesen oder diese die Einhaltung der obigen tragischen Gesetze. Aber

auch nur für diese. Es ist einleuchtend, dass jene Gesetze auf die übrigen Personen gar nicht ausgedehnt werden können. Das Tragische im Kunstsinne haftet thatsächlich nur am Helden.

Was das Leiden secundärer Personen anbelangt, so fällt deren Schicksal zum Theil schon unter die äusseren Voraussetzungen, zum Theil unter die natürlichen Folgen. Wo ein Unrecht geschieht, da müssen nothwendig Unschuldige leiden. Denn wenn z. B. die Schuld des Helden darin besteht, einen Unschuldigen zu tödten, wie, fragen wir, kommt denn dieser Arme dazu, sterben zu müssen? Und ist es nicht absolut unmöglich, die Angehörigen eines Mannes, der schuldig fällt, vor Leid zu bewahren? Ja leidet, trauert nicht zuletzt jeder fühlende Mensch wegen menschlicher Schuld, wenn auch nur sympathisch?

Jede Gemeinschaft als solche bedingt nothwendig eine grössere oder geringere Mitleidenschaft. Jedermann, also auch jeder tragische Held steht in einer solchen Gemeinschaft, hat verwandte, befreundete, geliebte und liebende Menschen um sich. Dieses reciproke Verhältniss der menschlichen Gesellschaft, diese Identität der Interessen, macht es zur Unmöglichkeit, alle Personen eines Stückes vor unverdientem Herzeleid zu schützen. Dem Takte des Dichters muss es überlassen werden, unnöthige Verschärfungen der Bitterkeit, welche in dieser unumgänglichen Concession an die empirische Wirklichkeit liegt, nach Kräften zu vermeiden und namentlich über das Ende seiner Tragödie, wenn es irgend angeht, den Schimmer milder Versöhnung auszubreiten.

Ohne dass wir also nöthig haben, das abgebrauchte Bild von dem stürzenden Eichbaume, der jüngere Stämme mit sich niederreisst, hervorzuholen, — ein Bild übrigens, das auch nur eine natürliche Erscheinung mit der andern, aber keinen innern Zusammenhang erklärt, also auch keinen Trost bieten kann, — braucht nur auf die Un-

möglichkeit hingewiesen zu werden, einen Menschen von seiner Umgebung völlig zu isoliren.

Traurig überhaupt ist jedes Leiden, jede Lebensverneinung an sich. Tragisch im Sinne des realen Lebens wird diese Lebensverneinung, wenn sie auf eine starke und berechtigte Lebensbejahung stösst. Tragisch im künstlerischen Sinne ist eine durch die Sittlichkeit geforderte Lebensverneinung im Conflict mit einer an sich vollberechtigten Lebensbejahung. Je stärker die Gegensätze, desto tragischer der Conflict. Nicht jeder rührende oder erschütternde Vorgang im wirklichen Leben kann dem Dichter als tragischer Vorwurf dienen, und es sind z. B. die von Bulthaupt (Dramat. d. Classiker S. 312) angeführten „tragischen“ Sujets in dieser Hinsicht so durchaus ungleichwerthig, dass dieselben, wollte man sie ohne Unterschied, beziehentlich ohne idealisirende Verarbeitung nach ethischen Gesetzen, für eine Tragödie verwenden, in der tragischen Kunst die heilloseste Verwirrung anrichten würden. So ist „der Selbstmord eines Liebespaares, dem ein Machtspruch die Vereinigung versagt“, an sich ein blosser Act der Verzweiflung und gar nicht tragisch; diese Eigenschaft gewinnt derselbe erst, wenn er nach einer sittlichen Idee behandelt wird, wie dies beispielsweise in „Romeo und Julia“ oder „Kabale und Liebe“ der Fall ist. Der frühzeitige Untergang eines Talentes oder Genies wird nur dadurch tragisch, dass dieses durch einen in seinem Charakter begründeten schädlichen Hang oder durch eigene Schwäche sich selbst zerstört und drgl. mehr. Die „Schuld“ Siegfried's liegt nicht darin, dass sein aufrichtiges Herz das verhängnissvolle Geheimniss verräth, sondern darin, dass er „der grossartigen Wahrhaftigkeit seiner Natur“ untreu werdend sich „in eine Lüge verstrickt“, und gerade jener edle Zug seines Charakters, den er durch die Gunther geleistete heimliche Hülfe verletzt hat, wird das Mittel

seiner Bestrafung. Unkluges „kindliches Vertrauen" ist nicht an sich ausreichendes tragisches Motiv, wohl aber ein geeignetes Mittel zur Herbeiführung der Katastrophe, wenn eine Schuld des Helden anderweit vorliegt. Das zeigt sich an Julius Caesar und Wallenstein. Mit Einem Worte also, der Stoff schlechthin, wie ihn das Leben, die Geschichte oder Sage darbietet, er mag noch so rührend oder erschütternd sein, genügt darum noch nicht für den tragischen Dichter, der eine kluge Auswahl und Bearbeitung des gebotenen Materials vorzunehmen hat, und die Darstellung trauriger Wirklichkeit ist noch keine künstlerische Tragik. Jene einfache Lebensverneinung ist niemals tragisch, jene Tragik des realen Lebens können wir passive, die der Kunst active Tragik nennen. Die passive Tragik ist diejenige der secundären Personen.

Daraus ergeben sich mit Nothwendigkeit zwei wichtige Beobachtungen. Erstens sucht der durch das Leiden Unschuldiger betrübte oder entrüstete Hörer nach einem Schuldigen, der, wenn auch nur indirect, solches veranlasst. Er findet diesen im Helden. Das unverdiente Loos jener reflectirt also naturgemäss auf die Verantwortlichkeit des Helden und steigert demnach dessen Schuld. So kann also von einer „Schuld" Cordelias, Ophelias, Theklas nicht die Rede sein. Wehe über die, welche jene zarten Blumen gebrochen! Erschwerend, verstärkend fällt dieser Vorwurf in die Wagschale ihrer Gesammtschuld. Was Thekla anlangt, so trifft die Verantwortung für diese weit mehr den Geliebten als den Vater. Max hat als secundärer Held sich aus freiem Entschlusse dem Feldherrn blindlings ergeben, er hat auf den eignen Willen so lange verzichtet, bis es zu spät ist und er mit Schrecken vor einem Abgrunde steht. Nun ist er an das Verhängniss des Andern gefesselt und reisst auch die Geliebte mit in's Unglück, welches schwerer ist, als

wenn dieselbe nur den Vater verlöre. Warum sollte sie nicht, wenn Max zu rechter Zeit die Augen offen hielt und handelte, später die Seine und mit ihm glücklich werden können? Thekla steht nicht auf der Höhe der Situation, er konnte es, von ihm war es zu verlangen. Desdemona kettet ihr Geschick aus eignem Entschlusse und darum auf eigne Gefahr, den Mahnungen des Vaters zum Trotz, an den heissblütigen Mann. Sie fällt also, sobald dessen dämonisch wilde Natur erwacht, als Opfer. An ihr rächt sich das Unnatürliche und Gefahrvolle des Bundes, welches sie übersah; auf sie fällt das Herzeleid des unglücklichen Vaters zurück, wie ihr schuldloser Tod auf Othello. So verschärft das Leid, der Untergang Schuldloser die Bürde der Schuldigen, die passive Tragik die active.

Und zweitens bemerken wir, dass die passive Tragik, zwar nicht tragischer, wohl aber in gewissem Sinne ergreifender wirkt. Denn sie ist nur eine Potenzirung des Traurigen. Es ist klar, dass die Grösse der Schuld am Helden unser Mitleid mit diesem etwas verringert. Grösser wird es, je weniger Schuld wir an einem Leidenden wahrnehmen. Aber dieses Mitleid ist darum auch stoffartiger. Hier liegt ein bei modernen Aesthetikern häufig beobachteter Fehler. Sie finden jenes unverdiente Leid ergreifender und nennen es darum dramatischer, als das des schuldigen Helden. Als ob das Geschick einer Person dadurch weniger dramatisch würde, dass es mehr tragisch wäre. Dann stände ja die Tragik im umgekehrten Verhältniss zur Dramatik. Nichts verkehrter als das! Die Tragik des Lebens ist nicht eo ipso auch die Tragik der Kunst. Diese trifft unter jenen Vorwürfen nur eine Auswahl. Man verwechselt das an sich (stofflich) Rührende oder Erschütternde mit dem motivirt Rührenden und Erschütternden. Durch eine grössere Dramatik des Helden wird dessen Fall nur

gründlicher motivirt und wirkt deshalb nicht unlogisch und verletzend. Das stoffliche Mitleid, welches sich den secundären Personen anheftet, trägt an sich ein gutes Theil der Versöhnung mit der sittlichen Nothwendigkeit des Ausgangs an sich. Es wäre doch wahrlich wunderbar, wenn dies an und für sich tragischer wirken sollte, als das Schicksal der Hauptperson. Das Leiden untergeordneter Personen ist vielmehr im Kunstsinne nicht tragisch, hilft aber in dieser Richtung wirken. Es steigert die Gesammtwirkung durch Erhöhung der Theilnahme. Aber diese Theilnahme würde sofort höchst „untragisch", wenn wir das Schicksal der Nebenpersonen, von welchem das des Helden nur die Brücke zur Versöhnung bildet, allein hinstellten und zur Hauptsache machten. Man nehme nur einmal das Geschick einer Kassandra (vgl. Seite 111), einer Cordelia, Ophelia, Thekla aus dem Zusammenhange heraus und mache es zum Gegenstande der Haupthandlung: wo bleibt die tragische Wirkung? Mit einem Worte, jene stoffhaltige Wirkung, welche mehr dramatisch erscheint und weniger tragisch ist, hat ihre Berechtigung nur als verstärkendes Motiv.

Wir haben neuerlich wiederholt mit den Ausdrücken Mitleid, Rührung, Erschütterung hantiren müssen: es wird hohe Zeit, dass wir nun ein Wort über die Wirkung der Tragödie folgen lassen. Nach allem Vorausgegangenen wird sich dasselbe kurz zusammenfassen, eigentlich auf ein blosses Resumé beschränken lassen.

Jede Kunst will Vergnügen bereiten, dieses ist ihre einzige Bestimmung. Nach den Arten der Kunst unterscheiden sich auch die Arten des durch dieselbe hervorgebrachten Vergnügens. Dasjenige der tragischen Kunst werden wir, wie schon Aristoteles, die tragische Lust (*τὴν ἀπὸ τῆς τραγῳδίας ἡδονήν*) nennen. Und worin besteht diese? Der genannte Philosoph bezeichnet sie ge-

nauer als „die aus Rührung und Erschütterung vermittelst der Nachahmung entspringende". Wie wir oben (Capitel 7) sahen, versteht er unter Rührung diejenige sympathische Ergriffenheit, welche fremdes Leiden in den Herzen der zu weichmüthigen Stimmungen geneigten Zuhörer hervorruft, unter Erschütterung diejenige, welche durch ein innigeres Sichhineindenken und Hineinleben in die Seele des Leidenden, durch eine gewisse Identificirung des Hörers mit dem dargestellten Helden entsteht. Jene ist ein mehr objectives, diese ein mehr subjectives „Mitleiden". Je nachdem ein Jeder mehr für jenen oder mehr für diesen Affect prädisponirt ist, je nachdem ihm Alter, Geschlecht, Verhältnisse, Charakter den Helden persönlich näher bringen, wird er gerührt oder erschüttert sein. Durch das Ausleben des Affectes wird ihm eine Gemüthsklärung zu Theil, die darin besteht, dass er die Gefühle seiner Brust, welche eine Uebermacht zu gewinnen drohten, auf das rechte Mass herabmindert und so die ungestörte Harmonie der Seele wiedergewinnt. Am meisten wird dieser Process sich an denen günstig erweisen, die den genannten Affecten am meisten unterworfen sind.

Nun hat jene Gemüthsklärung aus Rührung und Erschütterung, wie sie Aristoteles von der Tragödie postulirt, etwas sehr Richtiges und Zutreffendes an sich, nur leider geht derselbe nicht in der Consequenz so weit, den ästhetischen Standpunkt voll und ganz zu wahren. Er setzt bei seinem Zuhörer eine gewisse Bedürftigkeit, einen abnormen Zustand der Empfindungen voraus, welcher durch die Tragödie geheilt werde. Das hat eine stark pathologische Beimischung. Und wie kommt der Philosoph auf diesen Abweg, dass er die Tragik so zu sagen zu einer Heilkünstlerin macht, während er vorher eine so hohe und treffende Ansicht über ihren Beruf aussprach? Es kommt daher, dass er in ihr vermöge seines religiös-ethischen Standpunktes jene tiefere Sittlichkeit weder

fand noch überhaupt suchte, die nun einmal ihr unbedingtes Substrat bildet. Weil er die Darstellungen der Kunst auf die reale Erscheinungswelt allein und nicht auch auf die ideale Welt der sittlichen Vorstellungen basirte, weil er statt eines nach den Forderungen einer sittlichen Ordnung gestalteten Verlaufs nur den äusseren causalen Zusammenhang der Ereignisse verlangte, weil ihm das Schicksal der Helden nur das natürliche Resultat einer Reihe auseinander folgender Handlungen war, gleichviel, welch grösseren oder geringeren Antheil und Einfluss dieser Held auf die Gestaltung der Dinge ausübte: deshalb musste auch seine Tragik es bei der äusserlichen Moderation der Affecte bewenden lassen, deshalb konnte sie sich nicht über eine gewisse therapeutische Wirkung erheben, so wenig dies der richtige Instinct des Aristoteles im Grunde beabsichtigte. Die nach seiner Theorie in der Kunst dargestellte Welt war eine Welt des Zufalls, der Ungerechtigkeit und der Widersprüche, so wenig er dies zugeben wollte. Und wenn er das Gebot des causalen Zusammenhanges und der inneren Nothwendigkeit so eifrig betonte, vermochte er damit doch nichts weiter zu erreichen, als ein verstandesmässiges Verhältniss zwischen Ursache und Folge, soweit es sich an äusserlichen Dingen erkennen lässt. Dass also ein Mensch unwissentlich den Vater erschlägt und dann, wenn ihm seine That bekannt geworden, in Verzweiflung geräth, das ist ein sehr natürlicher Zusammenhang. Aber warum jener Mann seinen Vater unwissentlich erschlagen musste, sagt uns Niemand. „Das gehört zu den Voraussetzungen.“ Ich sage: „Das ist, so wie es ist, kein tragischer Stoff.“ Ohne also bereits früher Gesagtes immer zu wiederholen, dürfen wir Folgendes über Aristoteles constatiren: Ihn hat der Mangel einer sittlichen Weltregierung, welche den Verlauf einer tragischen Handlung zu bestimmen hat, verhindert, jene durch Rührung

und Erschütterung bewirkte Seelenklärung dergestalt ethisch zu vertiefen, dass sie anstatt einer blossen negativen Erleichterung eine positive Freude gewähre. Er vermag mit seiner nüchternen Verstandesmässigkeit, die am äusseren Causalnexus haften bleibt, uns nicht auf jenen höheren Standpunkt zu erheben, auf welchem wir uns in freudiger Uebereinstimmung mit der durch das Weltall herrschenden Ordnung fühlen.

Diese positive Freude sucht in der Tragödie Schiller, und er glaubt dieselbe gefunden zu haben. Er unterscheidet zweierlei Quellen des Vergnügens, die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes und die Erfüllung moralischer Gesetze. Indem er mit Recht die erstere als der tragischen (sowie aller) Kunst unwürdig zurückweist, bleibt ihm für diese nur die zweite. Dieselbe entspringt aber nach ihm ausschliesslich aus der Rührung. Rührung ist ihm die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust am Leiden, sie enthält, wie das Gefühl des Erhabenen, zwei Bestandtheile, Schmerz und Vergnügen. Der Schmerz wird verursacht durch eine sinnliche Zweckwidrigkeit, das Vergnügen durch eine moralische Zweckmässigkeit. Das Ueberwiegen der letzteren gegenüber der ersteren enthält die tragische Lust.

Wie weit kommen wir damit? Dahin, dass wir das Leiden als etwas Allgemeines, Unvermeidliches ansehen, wogegen uns das Bewusstsein der Sittlichkeit reichlich entschädigen soll. Dahin, dass wir die unbedingte Hingabe an die Sittlichkeit uns zum Gesetze machen, unbeirrt dadurch, dass wir infolgedessen leiden müssen.

Nun entsteht die Frage: Zu Eins, was kann Tröstliches darin liegen, dass mein eignes Leid im grossen allgemeinen Leide verschwindet, und wie soll ich als sympathischer Mensch dadurch weniger Leid empfinden, dass ich mir sage, so und so viele Millionen Menschen

leiden ebenso wie ich, ja noch mehr? Zu Zwei: Wie kann die Wahrnehmung, dass Sittlichkeit im Leben mit Leiden, oder gar mit dem Tode erkauft wird, für das Leben ermuthigend wirken?

Die Philosophie, die Religion verweist mich von solchen Wahrnehmungen auf das unbedingte Postulat des Sittengesetzes, beziehentlich auf die Allweisheit und Güte des Herrn der Welt, auf das Jenseits. Kann die Kunst auch nichts weiter thun? Stellt sie, die Dolmetscherin des Göttlichen, mir die Lage der Dinge, wie ich sie tagtäglich in der Wirklichkeit sehe, in demselben Lichte dar, nur noch greller beleuchtet? Und vermag sie, auf mein befremdetes Fragen, mich dann eben nur auf die Philosophie, auf die Religion zu verweisen? Wahrlich, wenn die Kunst, statt eine Weltanschauung aus sich selbst hervorzubringen, sich in so wichtigen Fragen hinter die Philosophie oder Religion versteckt, dann ist sie nur eine Subsidialmacht derselben, dann brauche ich sie gar nicht, dann bin ich mir als Philosoph oder als strenggläubiger Christ genug. Von dem christlich dogmatischen System hat man die Kunst abgelöst, dafür schmachtet sie nun in den Fesseln der Kant'schen Philosophie. Schiller, von der Grösse der letzteren überwältigt, möchte sie mit seinem Kunststandpunkte vereinbaren, er vermag es nicht, wie sehr er ringt. Was er erreicht, ist, dass er ihr für die Kunst ein gewaltiges Terrain abgewinnt, auf dem — sie nichts zu suchen hat. Soll es einmal auf dem Gebiete der Kunst gründlich besser, soll es hell hier werden, so muss sie mit der Philosophie gründlich brechen und sich auf eigne Füsse stellen. Philosophisch erklären wird man sie nach wie vor in ihren Erscheinungen, wie jedes andre Ding, aus der Philosophie herauswachsen wird sie niemals. Der Standpunkt des Philosophen ist für die wahre Kunst ebenso unbrauchbar als der des christlichen Dogmatikers.

Wenn also mit der Verweisung aller der Fragen, welche die Tragik anregt, an den philosophischen Sittlichkeitsbegriff als absolutes Postulat nicht mehr gedient ist als mit dem Hinweis auf Jenseits, Himmel und Hölle, so ergibt sich von selbst, dass das tragische Vergnügen, welches Schiller in dem rein intellectuellen Triumph der sittlichen Idee finden will, künstlerisch-ästhetisch keines genannt werden kann. Wir sind vielmehr mit dem constatirten Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit erst halb zum Ziele. Was noch übrig bleibt, ist die **Wiederherstellung der gestörten Harmonie.** Das ist die für den Künstler einzig mögliche Lösung des aufgenommenen Problems. Er darf nicht als Dichter beginnen und als Philosoph aufhören.

Ueber den Ausgleich des Zwiespaltes zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, wie derselbe dem Tragiker obliegt, ist oben gesprochen. Jetzt genügt es, den Vorgang in seinem Reflex auf das Gemüth des Zuhörers zu ermitteln. Die aristotelischen zwei Vermittlerinnen des tragischen Vergnügens, Rührung und Erschütterung, bleiben zu Recht bestehen. Sie werden erzeugt durch das Rührende und das Erhabene. Beiden gemeinsam ist der bewusste Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Im ersten Falle steht einer sinnlichen Zweckwidrigkeit eine sittliche Zweckmässigkeit, im zweiten einer sinnlichen Unzulänglichkeit eine sittliche Fassungskraft entgegen. In beiden Fällen also wird eine aus unsrer sinnlichen Natur entspringende Unlust aufgewogen durch ein sittliches Lustgefühl. Zusammen trifft Beides in einer Negation des Sinnlichen und einer Bejahung des Sittlichen. Sympathisch ergreifen beide Gefühle das Gemüth des Hörers. Die Rührung empfindet er mehr objectiv, in diesem Falle steht er dem Gegenstande seines Gefühls ferner, er steht über demselben, fühlt sich zu ihm herabgezogen und ist frei von directer Gemeinschaft mit dem-

selben. Die Erschütterung empfindet er mehr subjectiv, hier steht er dem Gegenstande seines Affects ganz nahe, er steht unter ihm, fühlt sich aber zu seiner Grösse emporgerissen und lebt zuletzt völlig in ihm. Ist jenes eine Empfindung der Wehmuth, so dieses eine solche des Schauderns. Beides regt das Gefühlsleben, jenes schwächer, dieses mächtiger auf. Jenes kann bis zum Lächeln unter Thränen, dieses bis zum markdurchbebenden Entzücken gesteigert werden. Allein damit ist die tragische Lust noch nicht vollständig. Man irrt, wenn man denkt, nunmehr, da sich diese Affecte eingestellt haben, kann getrost der Vorhang fallen. Nichts weniger als das. Da steckten wir, trotz aller unsrer Sittlichkeit, noch tief im Stofflichen. Einem ästhetisch Ungebildeten erregen die armseligsten Rührstücke, die grässlichsten Schauerdramen ganz und gar die gleichen Gefühle und er geht sehr befriedigt heim. Man hat sich tüchtig ausgeweint, es hat Einen tüchtig gegruselt, da haben wir eine rein pathologische oder richtiger therapeutische Wirkung. Es handelte sich zuletzt nur um eine Verfeinerung. Wir haben menschliches Elend gesehen, menschliche Grösse zerscheitern geschaut, was weiter? Was nehmen wir mit hinaus? Vorsätze der Tugend, es ebenso zu machen wie jener edle Dulder, oder nicht so, wie jener Bösewicht? Wer doch solche Märchen glaubte! Wir gehen hinaus heiter und vergnügt, angeregt und zu Scherz geneigt, und das nach einer Tragödie! Mehr noch, gerade nach einer guten Tragödie findet sich diese Stimmung ein und fast noch sicherer als nach einem Lustspiel, wo wir bereits viel Lachstoff verbraucht. Das erinnert wenig an eine moralische Besserungsanstalt und stimmt wenig zu der gemessenen Miene eines verkörperten Imperativus. Wie geht das also zu? Die Wahrheit kurz zu sagen: wir fühlen uns so recht einträchtig mit der Welt, wir befinden uns gar wohl in diesem Dasein, Muth und

Lebenskraft sind gestärkt und erhoben. Dies ist die Wirkung der Kunst, der tragischen Kunst. Welch grosses Verdienst derselben! Und sie erreicht dies nicht durch die Darstellung der „Allgemeinheit des Leidens, gegen welches das unsre als zu klein verschwindet," nicht durch Einprägung der Lehre, „dass Sittlichkeit hier auf Erden leiden müsse, aber unser grösstes Gut sein solle," und was die graue Theorie sonst noch sagt. Sie erreicht es einzig und allein dadurch, dass sie uns ein Bild des Lebens vormalt, auf welchem über schwerem Gewölk ein heitrer, verklärender Sonnenschein ruht, dass sie uns eine Symphonie in Worten vorspielt, in welcher sich alle Dissonanzen harmonisch auflösen, dass sie, um nicht im Bilde zu sprechen, eine Welt uns schildert, in welcher trotz aller ernsten und erschütternden Ereignisse ein ewiger, gerechter Wille waltet, eine Welt, in der ein sittliches Princip als Herrscher der ihm dienenden Sinnlichkeit in thatsächliche Erscheinung tritt. Durch Rührung und Erschütterung hindurch dringen wir zu der fröhlichen Gewissheit: So und nicht anders muss es sein, wenn eine Gerechtigkeit lebt.

Wir glauben einen Blick gethan zu haben in den tiefinnersten Zusammenhang der Weltordnung, deren Gesetze uns des Dichters Prophetengeist enthüllt, und spüren einen Hauch des göttlichen Geistes, der uns erfrischend durchdringt und für's Leben begeistert. Dies ist jene Gemüthsklärung im wahren und höchsten Sinne, dies die Aufgabe der Kunst, die uns das Dasein verschönt.

Wir stehen am Ende unsrer Untersuchung. Es erübrigt nur noch, den Begriff der Tragödie zu bestimmen, wie er sich nach dem Gesagten von selbst ergibt. Die Definition Schiller's („Ueber die tragische Kunst"), wenn anders sie ernstlich eine solche sein soll, vermag natürlich nicht zu genügen. „Die Tragödie," lesen wir dort,

„wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.“ Der Vordersatz dieser Begriffsbestimmung fällt unter die allgemeinere Definition des Dramas überhaupt (vgl. voriges Capitel), der doppelte Relativsatz ist viel zu allgemein gehalten. Das bedarf keines Beweises mehr. Was die aristotelische Definition betrifft, so ist von dieser mehr zu verwenden. Zwar fallen auch von ihr, wie oben gezeigt wurde, eine Reihe Begriffe unter den allgemeineren Gesichtspunkt, beizubehalten bleiben aber folgende: das Ernste, Bedeutende der Handlung (*σπουδαίας*), Rührung (*ἔλεος*) und Erschütterung (*φόβος*), sowie Gemüthsklärung (*κάθαρσις*), nur in einem tieferen Sinne; sodann von anderen erklärenden Stellen der Ausschluss des Zufälligen (*δι' ἄλληλα μᾶλλον ἢ ἀπὸ τύχης*), der innere Zusammenhang der Ereignisse nach Möglichkeit und Nothwendigkeit (*κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*), die tragische Schuld (*ἁμαρτία μεγάλη*) und endlich die, freilich nicht allgemein postulirte poetische Gerechtigkeit (*τὸ φιλάνθρωπον*). Verbindet man diese Begriffe unter theilweise vertiefter oder modificirter Bedeutung, so hat man, bis auf die Bezeichnung des Conflicts, alle übrigen Bestandtheile der richtigen Definition.

Wir würden diese letztere nun in ausführlicher Form folgendermassen aufstellen: Unter Tragödie verstehen wir die dramatische Darstellung des an einer bedeutenden Persönlichkeit, dem Helden, zur Erscheinung kommenden ernsten Conflictes zwischen einem sinnlichen und einem sittlichen oder zwischen zwei sittlichen Principien, nebst einer, unter Ausschluss des Willkürlichen und Zufälligen, aus dem Charakter des Helden motivirten Entscheidung jenes Conflictes, welche nicht allein Rührung und Erschütterung hervorbringt, sondern auch die Vorstellung

von einer vernunftgemässen Weltordnung in erhebender Weise befriedigt. Oder, wenn diese Begriffsbestimmung zu langathmig erscheint, kurz: **Tragödie ist die dramatische Durchführung eines Rührung oder Erschütterung erregenden sittlichen Conflictes nach Massgabe des Charakters des Helden und den Gesetzen einer vernünftigen Weltordnung.**

Hinsichtlich des Specialbegriffes „tragisch" ist weiterhin festzuhalten: Tragisch ist eine Eigenschaft, welche wir gewissen Personen oder Ereignissen oder auch Verhältnissen zwischen Personen und Ereignissen beilegen. Wir verstehen darunter physiologisch diejenige Beschaffenheit jener Personen oder Ereignisse, welche dieselben für den oben angegebenen Verlauf des Stückes massgebend und entscheidend erscheinen lassen, technisch eine gewisse Classe von Vorgängen, welche unerwartet, doch in vernünftigem Zusammenhange mit dem Ganzen, sowie folgenschwer in die Handlung eingreifen. Eine Person nennen wir tragisch, wenn sie diejenigen Eigenschaften besitzt, welche sie zum Gegenstande der Behandlung für eine Tragödie befähigt, d. h. wenn sie bedeutend angelegt und zur eigenmächtigen Durchführung einer grossen Idee glänzend ausgerüstet, andrerseits doch diejenige menschliche Unvollkommenheit an sich trägt, welche ihr Straucheln auf der von ihr betretenen Bahn wahrscheinlich oder doch möglich erscheinen lässt.

Endlich sei, wenn dies wirklich erst nöthig sein sollte, noch einmal darauf hingewiesen, dass obige Definition der Tragödie sich voll und ganz auf alle uns erhaltenen Dramen des Aeschylos sowie diejenigen des Sophokles, in welchen er die Gesetze seines Vorgängers befolgt, anwenden lässt, dass wir also, abgesehen von einer naturgemässen Weiterbildung, ganz dem tragischen Princip huldigen, wie unser Altmeister. Daraus folgt, dass die Grundgesetze der tragischen Kunst immanente sind.

Zwölftes Capitel.

Kunst und Religion.

Unsere Aufgabe würde mit dem Schlusse des vorigen Capitels als gelöst zu betrachten sein, gälte es nicht noch einem leicht vorauszusehenden Einwande zu begegnen, beziehentlich eine nachdrückliche Verwahrung einzulegen. Wir irren schwerlich, wenn wir in Betreff gerade des Grundpfeilers unserer ganzen Theorie der tragischen Kunst, welchen der religiös-sittliche Gehalt derselben bildet, von gewisser Seite her entschiedenen Widerspruch erwarten. Man wird uns entgegenhalten, dass eine Darstellung, bei welcher die Sittlichkeit zuletzt unbedingt den Sieg davontrage, den Zuständen der realen Wirklichkeit direct zuwiderlaufe, nach welchen der Zwiespalt zwischen dem sinnlichen und sittlichen Princip thatsächlich bestehe, man wird geltend machen, dass man seit Kant die Sittlichkeit als eine absolute Forderung und nichts weiter mehr anerkenne, dass zumal das Eingreifen einer transcendentalen Macht, welche die Lebensschicksale nach sittlichen Grundsätzen regle und bestimme, eine für unseren modernen Standpunkt überwundene, also für die Kunst unzulässige Auffassung sei, ja man

wird sogar behaupten, die von uns aufgestellten Grundsätze enthielten trotz unsrer ausdrücklichen Verwahrung einen, wenn auch verkappten Eudaemonismus. Dem gegenüber müssen wir, gestützt auf das früher Gesagte und vorbehältlich einer noch tieferen Begründung, zunächst erwidern, dass es eben nicht die Aufgabe der Kunst ist, die reale Welt in ihrer blossen äusserlichen Erscheinung einfach abzuconterfeien, sondern als eine mit sittlichem Gehalte erfüllte, als eine Welt nicht des Zufalls und der Willkür, sondern der sittlichen Idee. Wir müssen von Neuem constatiren, dass ihr bei einem solchen Unternehmen mit einem absoluten Postulate der Sittlichkeit als Selbstzweck nicht gedient ist, weil sie vermöge der ihrer Darstellungssphäre gesetzten Schranken den Kreis der von ihr erweckten sittlichen Vorstellungen innerhalb ihres Rahmens zum Abschluss bringen muss, dass ferner von einem directen Eingreifen der göttlichen Allmacht nicht in dem Sinne die Rede ist, nach welchem dieselbe, — was ebenfalls willkürlich herauskäme, — das Loos der Sterblichen nach freiem, unabmessbarem höheren Willen gestalte, sondern dass es sich nur um den Ausdruck der ewigen sittlichen Nothwendigkeit handelt. Und was endich den Eudaemonismus anlangt, so kann an einen solchen doch am allerwenigsten in einer Kunst gedacht werden, welche sich die Darstellung des Leidens zum eigentlichen Ziele setzt, dem Begriffe allwaltender Gerechtigkeit vorwiegend nur einen negirenden Ausdruck verschafft, und einzig nur statt eines unverständlichen ein motivirtes Leiden verlangt.

Mit der sittlichen Freiheit des Helden steht und fällt die tragische Kunst. Dieser sittlichen Freiheit aber muss als Aequivalent unbedingt die sittliche — höhere — Nothwendigkeit entgegengestellt werden. Wer diese letztere herausnimmt, hebt auch die erstere auf, das ist doch deutlich. Und in der That erheben sich bereits Zweifel

über dieselbe. Der schon oben (Capitel 10) in anderen Fragen widerlegte Herr Alfred Klaar sagt in seiner „Geschichte des modernen Dramas“ (1. Theil S. 115) wörtlich Folgendes: „Bis zu einem gewissen Grade wird die Schicksalsidee in jedem tragischen Conflicte, selbst in einem noch so individuell gefassten, hervortreten; denn die philosophischste aller Dichtungsarten, welche das letzte Motiv der Handlungen aufzudecken strebt, wird immer an jene dunkle Frage von der Grenze der Willensfreiheit streifen, der wir nicht entgehen können, ob wir uns nun das Weltganze als eine christliche Monarchie oder als eine Republik von Atomen vorstellen.“

Wer so spricht, verräth, dass er von dem Wesen und den Anforderungen wahrer Kunst, und zumal der tragischen, keine Vorstellung hat. Er weiss nicht, dass in dieser letzteren als erster Grundsatz gilt, dass nicht nur Jeder sein Schicksal in der eignen Brust trägt, sondern auch, trivial gesagt, Jeder seines Glückes Schmied ist. Er weiss nicht, dass die Tragödie den Menschen eben in voller Willensfreiheit hinstellt und ihn so über die niedere Sphäre des Fatums und des Zufalls idealisirend erhebt. Aber wir sehen es zugleich, aus welcher Quelle diese haltlose Anschauung Klaar's hervorgeht. Als eine „Republik von Atomen“ darf der Künstler, will hier sagen der Dichter, die Welt eben nicht fassen. Sie braucht ihm deswegen noch keine „christliche Monarchie“ zu sein, womit Herr Klaar auf das Dogma hinzielt, welches in der Kunst natürlich ebensowenig zu suchen hat, wodurch er aber bei Lichte besehen nur einen krassen Atheismus orthodoxer Einseitigkeit gegenüberstellt. Ein Drittes scheint er nicht zu kennen. Dafür spricht auch manche andere Stelle seines Buches. So heisst es a. a. O. S. 17: „Die Götter kehren so zu sagen in ihre ursprünglichen Wohnungen zurück

und werden für das Bedürfniss des Einzelnen neu gestaltet. Der Mensch ist selbst Natur, und während der Kampf zwischen Geist und Natur früher gedacht wurde als ein Kampf des Inneren mit dem Aeusseren, hat er jetzt ein Centrum im Menschen selbst; beide Mächte walten innerhalb der menschlichen Willenssphäre. (Demnach wäre also doch eine absolute Willensfreiheit zugegeben?) Die letzte richtende Instanz herrscht in dem Bewusstsein der inneren Uebereinstimmung oder des inneren Bruches (womit?), sie waltet mit einem Worte im Gewissen des Menschen. (Als ob das Gewissen eine Entdeckung der neueren Zeit wäre!) Dieses Gewissen kann im dramatischen Einzelfalle immerhin in den hergebrachten religiösen Satzungen befangen sein und seinen Entscheidungen den Glauben an den geoffenbarten Willen höherer Mächte zu Grunde legen. Allein der für die Dichtung vor allem wesentliche, concret und bildlich gedachte Kampf mit diesen höheren Mächten, das dramatische Eingreifen der letzteren in das Geschick des Menschen lebt nicht mehr in der allgemeinen Vorstellung."

Damit soll der Hauptunterschied zwischen antiker und moderner Auffassung gegeben sein. Was nun jenes Eingreifen der Götter in die Geschicke der Menschen anlangt, so ist bereits oben (S. 488) zur Genüge dargethan worden, in welcher bedeutenden Einschränkung dies von Aeschylos gilt, dass es sich hier nur um eine dem naiveren Zeitalter eigene Modification der Form, nicht aber um einen sachlichen Unterschied handelt. Was aber den modernen Standpunkt betrifft, so sagt der Verfasser nichts anderes, als: Wir brauchen für die Tragödie keinen waltenden Gott mehr, er, oder vielmehr nach seinen Worten, „die Götter" sind „so zu sagen in ihre ursprünglichen Wohnungen zurückgekehrt", d. h., wenn ich recht verstehe, in das menschliche Gehirn, das sie erfand, und wir

haben nach unserem aufgeklärten Verstande mit Fabelwesen nichts mehr zu thun. Wer oder was regiert denn nun die Welt? Darnach hat Niemand zu fragen, Keiner weiss es. Dem Einzelnen „kann“ es überlassen bleiben, an den „hergebrachten religiösen Satzungen“ festzuhalten, in der „allgemeinen Vorstellung“ „leben“ die „Götter“ nicht mehr. Kein Gedanke daran, dass es sich für eine Tragödie um die Vorstellung einer allweisen und gerechten Weltregierung handele, dass unter Beiseitelassung aller „directen“ dogmatischen Beziehungen und Verweisungen über Drama und Diesseits hinaus lediglich eine nach jenen Gesetzen ewiger und göttlicher Gerechtigkeit gestaltete Schicksalsfügung verlangt werde. Alles das heisst Religion, und Religion können wir einmal nicht mehr brauchen. Zum Beleg dafür diene nur noch eine Stelle (3. Theil S. 38 f.): „Das geistige Leben unserer Uebergangszeit enträth nun einmal des transcendentalen Zuges, der die Tragödie so mächtig gemacht hat (d. h. kurz, des Glaubens an eine allmächtige Vorsehung Gottes). Die Tragödie von ehedem schloss mit einem Doppelpunkt, und jedes gläubige im höheren Sinne (was heisst das?) fromme Gemüth wusste auf seine Art den Satz sich zu vollenden. Die Tragödie der Gegenwart schliesst mit einem trostlosen Fragezeichen.“ Da haben wir es ja klar ausgesprochen. Es gibt keine Vorsehung mehr für uns, folglich auch keine Gerechtigkeit, folglich auch keine poetische Gerechtigkeit. Trostlose Anschauungen sind das und, was hier in Frage kommt, ein trostloser Kunststandpunkt. Zugleich ergibt sich deutlich die grundverkehrte Vorstellung des Verfassers, als ob die Tragödie von ehedem ihre Versöhnung in einem Hindeuten auf die jenseitige Welt gesucht beziehentlich gefunden hätte. Eine gesunde Tragik that dies eben zu keiner Zeit. „Naturwissenschaft,“ so schliesst jener Passus,

„die Lehre von dem Leben, das nicht aufhört, thront heute da, wo einst die Lehre von dem andern Leben ihre Gnaden spendete. Dichter, die es nicht nach der Schule, sondern im nationalen und menschlichen Sinne sind, haben immer den Pulsschlag ihrer Zeit vernommen.“ Dieser „Pulsschlag der Zeit“ ist der Geist des Zerfalles mit allem Göttlichen und Ewigen. Wer sieht nicht, dass die hier geäusserten Grundsätze zum Untergange vor Allem der tragischen Kunst führen müssen? Und eine Andeutung in dieser Richtung, wornach dieselbe thatsächlich nicht mehr recht lebensfähig sein solle, liegt auch wirklich in der angeführten sowie in mancher andren Stelle des Buches, welches sich eine „Geschichte des modernen Dramas“ nennt. Der Himmel bewahre gerade unsere „nationale“ Kunst vor solchen Propheten!

Und dennoch ist die Sprache, welche wir hier bei A. Klaar vernehmen, noch keineswegs die deutlichste in Hinsicht der dargelegten Anschauungen, seine Folgerungen keineswegs die consequentesten. Greifen wir aus der Schaar der Jünger Schopenhauer's z. B. Bahnsen heraus, der in einer besonderen Schrift (das Tragische als Weltgesetz etc., Lauenburg 77) die tragische Kunst nach den Grundsätzen seines Systems misshandelt, indem er sie aus der Vorstellung einer „Alles durchziehenden Selbstentzweitheit des Willens“ zu entwickeln sucht, einem der Tragik ganz widersprechenden Begriff, so finden wir jene erlösenden Principien mit einer Offentheit und rücksichtslosen Folgerichtigkeit ausgesprochen, welche gar keinen Zweifel übrig lässt. „Ohne einen gewissen Glauben,“ lesen wir (a. a. O. S. 104), „scheint die Lust am Tragischen den Meisten noch immer ein unergründliches Räthsel und sie halten an der Forderung eines „versöhnenden Schlusses“ mit derselben Zähigkeit fest, wie der Gläubige an dem Postulat einer jenseitigen Vergeltung. Das ist die nämliche Halbheit, die im eignen

persönlichen Erleben keiner ganzen, vollen Trauer fähig ist, sondern nur eines interimistischen Vermissens (?), wonach man im „Wiedersehen“ und Ausgleichung à la Hiob um so höherer Freuden gewärtig sein will.“ (Derselbe Irrthum wie bei Klaar.) „In den ausgehöhlten Räumen eines völlig glaubenslosen Gemüths findet allerdings das Pathos keinen directen Wiederhall: da springt nur der Grabeston des herzlosen Witzes mit gespenstigem Echo von Wand zu Wand, oder die echteste, weil tiefste aller Humorgattungen muss mit ihrem reinen Aether die Gewölbe solcher Herzkammern klangreich durchzittern.“ (S. 107:) „Weil ihnen das Vermögen (den Humor gegen das „Daseinsweh“ in Anwendung zu bringen) fehlt, so stemmen sich die ewig trocknen Tröpfe mit ihrem bleiernen Ernst wider die Wahrheit des Pessimismus, weil sie sich ohne jene geistige Federkraft fühlen, welche allerdings dazu gehört, um nicht von der Wucht des Wehs und der Erkenntniss desselben geknickt, zerquetscht zu werden.“ Man fragt, wie bei solchen Lebensanschauungen eine Kunst überhaupt möglich ist. Wie kann man sich da des Lebens erfreuen, das Leben sich schmücken! Warum kehrt nicht Jeder demselben, sobald er zur „Erkenntniss“ des „Daseinswehs“ gelangt, ärgerlich den Rücken? Bahnsen weiss den Grund, derselbe besteht nämlich darin, „dass gerade dann der Wille am wenigsten sich aus der Welt zurückziehen will, wenn er zur Einsicht gelangt, wie durch und durch elend sie ist.“ Das ist wunderlich. Aber es mag einmal gelten. Woher kommt denn nun der Muth, oder dürfen wir sagen die Lust, an diesem elenden Dasein noch weiter theilzunehmen? Wir erfahren es (S. 81), es geht uns wie den Fischen: „Wie gerade der absolute Pessimismus weiss, dass er sich nicht in Uebertreibung die eigne Spitze abbrechen darf (warum?), so wird der wahrhaft Schicksalskundige sich hüten, auf Seiten des Geschicks ganz und

ausschliesslich nur feindselige Einflüsse hinzustellen, — sonst fehlte ja der Köder, an dem der düpirte Wille sich verfangen könnte." Wie es unter solchen Umständen mit dem freien Willen eines tragischen Helden, — denn die Anschauungen des Lebens gelten zugleich für die tragische Kunst, wie gezeigt wird, — wie es mit seiner sittlichen Freiheit ausschaut, kann man sich leicht denken. Auf Seite 90 eifert Bahnsen gegen die, welche eine „falsche Freiheitslehre" aufstellen, indem er erklärt, man überschätze die „Cooperation des Selbstständigkeitsfactors" und „übertreibe die Darstellung dessen, was an der Schicksalsgestaltung ein Selbstgeschaffenes heissen könne" (vgl. Klaar). Seite 94 heisst es sodann: „Weil zu Jedem gesagt ist: Du kannst mit allen Sinnen dir selber nicht entrinnen, muss Jeder am eignen Leibe ausbaden, was die Weltentzweiung (aha!) über ihn eben damit verhängt hat. Das ist die Immanenz des komischen wie des tragischen Erlebens. Da wie dort trägt Jeder die eine Hälfte seines Fatums in sich selber; sein eigenstes Wesen ist diese *ἀνάγκη*." An der tragischen Schuld ist folglich das Tragische, dass sie keine Schuld ist. In der That wird nach Anführung des wahrhaft erquickenden Dictums des Vellejus Paterculus: Deus efficit, quod miserrimum est, ut quod acciderit, etiam merito accidisse videatur, et casus in culpam transeat, und nachdem der Mangel jeglicher Gerechtigkeit in den Worten levissima culpa — gravissima noxa zusammengefasst ist, auf Seite 84 fortgefahren: „Ist aber das Wesen des Tragischen dies: durch Thaten guten Willens in Schuld sich zu verstricken, so ist hiernach das Tragische in seiner Einfachheit nicht mehr eine Specialform des Menschenschicksals, sondern von uneingeschränkter Allgemeingültigkeit, worin es gerade dem Gewissenhaftesten am schmerzlichsten den Seufzer entpresst: Ist's denn ein Vorwurf, dass ich meine Pflicht thue?" Somit würde alles

Handeln freilich besser unterbleiben. Denn wenn, wie es Seite 89 heisst, „die Quelle jedes Thuns ein Giftborn werden kann," so möchte man ja bei jedem Schritt und Tritt vor einem Unheil zittern, das man anrichten könnte, ohne es zu wissen, oder richtiger — man würde ganz unempfindlich und hartgesotten, da man sich doch rühren und an der „Erbschuld" der „Selbstentzweitheit", man mag wollen oder nicht, mit participiren muss. So ist es. Und wer trägt die Verantwortung? „Er (der Held, der für eine ohne Verschulden verletzte Pflicht büssen muss) weiss, an seinem Theil nicht ganz frei zu sein von Schuld, dass es um dieser Welt Zustände so miserabel bestellt ist." Ganz recht, warum ist er zur Welt gekommen! Wie konnte er auch diesen dummen Streich begehen! — Wünscht Jemand noch mehr von dem Bahnsen'schen Buche zu hören?

Ich würde bereits nicht so viel davon gegeben haben, wenn es sich nur um die schrullenhaften Einfälle eines in der Wolle gefärbten Pessimisten handelte. Zwar macht sich dieser damit, anstatt bei seinem Leisten, d. h. bei der Wissenschaft zu bleiben, auf dem Gebiete der Kunst ziemlich breit, allein dieses unschuldige Vergnügen wäre ihm, wenn wir es mit einer individuellen Absonderlichkeit zu thun hätten, der Curiosität halber allenfalls zu gestatten. Läge nur die Sache nicht tiefer. Weit entfernt nämlich, dass jene „künstlerischen" Anschauungen, wie sie Bahnsen vorträgt, die Ausgeburten eines einzelnen tollen Gehirns darstellten, sind dieselben vielmehr die, wenn auch äusserste, so doch nothwendige und durchaus folgerichtige Consequenz eines philosophischen Systems, welches sich anmassen will, die Kunst so zu sagen in sich einzuverleiben, ihre eignen wissenschaftlichen Grundsätze zugleich als die der Kunst hinzustellen und diese letztere zu behandeln, als müsse sie bei ihr in die Schule gehen, um menschenwürdig zu werden und auf der Höhe

der Zeit zu stehen. Diese Anmassung ist auf das Entschiedenste zurückzuweisen. Vor Allem hat die Kunst und folglich auch die tragische Kunst mit dem Pessimismus nicht das Allermindeste gemein. Dass derselbe sich in ihre innersten und heiligsten Fragen eindrängt, diese entscheiden will, findet seine Erklärung nur darin, dass der Pessimismus in allen seinen möglichen Erscheinungsformen und Abarten zur herrschenden Zeitströmung geworden ist und dem gegenwärtigen Geschlechte seine Signatur aufgeprägt hat. Es ist viel Modethorheit dabei. Im Allgemeinen aber lässt sich gar nicht leugnen, dass durch ihn zur Zeit alle Lebensgebiete, das sociale, politische, religiöse, nachdrücklich inficirt beziehentlich vergiftet worden sind, eine Besserung vorläufig noch nicht abszusehen ist. Auch auf die Kunst muss sich dieser verderbliche Einfluss erstrecken, diese selbst darunter verkümmern. Ihrer höchsten Güter verlustig und gestellt in eine Welt, durch welche der Riss schmerzlichster Selbstentzweiung geht, möchte sie trauernd ausrufen:

Τί δεῖ με χορεύειν;

Denn was hat sie, die Verkünderin göttlicher Harmonie, im wüsten Lärm der grellsten Dissonanzen zu suchen, wie können ihre reinen Accorde da vernommen, wie genossen werden?

Die Wirkungen jener lebenzerstörenden Ansteckung treten offen zu Tage. Unser ganzes Zeitalter ist krank, schwer krank. Auch der Name der Krankheit ist kein Geheimniss. Es ist das Nervenfieber. Das hängt mit unsern gesammten Culturzuständen und unserer Lebensweise zusammen, die besprochene philosophische Richtung gibt den bestehenden Verhältnissen den adäquatesten Ausdruck. Die Krankheit äussert sich auf dem Gebiete der Kunst — gerade wegen des natürlichen Gegensatzes

dieser — fast am heftigsten. Sie zeigt sich zumal in der Dichtkunst, sie zeigt sich in der heutigen Lyrik, im Roman, in der Novelle, ganz besonders aber in der Tragödie. Denn auch diese hat gleich jenen ihre substanziellen Grundlagen verloren, es herrscht Verirrung und Verwirrung, ein Tappen im Finstern. Keine Klarheit mehr, kein fester Standpunkt. Auf der einen Seite sucht man das Heil in einer kalten, nüchternen Doctrin, aber aus philosophischer Speculation wird, wie wir sahen, kein Kunstwerk geboren. Auf der andern Seite haben wir die Skepsis, die Zerrissenheit, den absoluten Mangel an Religiosität, wieder auf einer anderen Sinnentaumel, Berauschung, einen gewissen Hang zur Mystik, eine falsche Religiosität. Der Ausdruck „Weltschmerz" ist infolge übermässigen Gebrauchs etwas in Missachtung gerathen, mögen wir nun diesen anwenden oder den des „Daseinswehes" oder sonst einen verwandten, immer charakterisirt dieser Begriff jene krankhafte Richtung, welche nur den inneren Zwiespalt zum Ausdrucke bringt. Es gibt vielgelesene und angesehene Zeitschriften, deren novellistische Gaben fast ausschliesslich auf die Erzeugung solches Weltschmerzes hinausführen und dabei auf eine recht raffinirte und grausame Weise verfahren. Sind das Kunstwerke? Und es gibt Bühnenstücke, die alle Sinne zu betäuben sich vorsetzen, den Hörer in eine Art Taumel und Rausch bringen, welchen ein Zusatz von verschwommener Mystik zur Verzückung steigert. Auch das sind keine rein künstlerischen Reizungen, es sind ekstatische Ueberreizungen des Nervensystems, welche dieses gewaltsam aufregen, aber nicht eigentlich erquicken, und es, je weniger sie in ihrer Hypertrophie noch überboten werden können, desto sicherer erschlaffen. Dieser Weg führt zum Verderben. Die Erscheinungen der Kunst werden thatsächlich zu Schmerzensäusserungen, zu Fieberphantasien. So wird der Kunst ein pathologischer

Charakter aufgeprägt, ihr Verfall, ihr Verscheiden eingeleitet.

Alle diese Krankheitserscheinungen hängen an einem unsichtbaren Bande zusammen, dessen Enden in die geistige, in die philosophische Richtung unsrer Zeit auslaufen. Wie im Leben, so in der Kunst. Doch wir haben es hier nur mit letzterer zu thun. Es ist eine erwiesene Thatsache, dass die Philosophie von Kant bis Schopenhauer eine logische Reihe gleich der arithmetischen Progression bildet, eine Wahrnehmung, welche nach allem Vorhergesagten für das Verhältniss der Philosophie zur Kunst entscheidend ist. Von diesem Gesichtspunkte aus muss man es Schopenhauer oder meinetwegen Bahnsen aufrichtig Dank wissen, dass er mit unerbittlicher Logik die richtigen und nothwendigen Consequenzen des Systems für die Kunst gezogen, den Beweis, wenn auch unabsichtlich, geliefert hat, wohin jene Consequenzen zuletzt führen müssen: — zum geraden Gegentheil des künstlerischen Princips. Denn um es gerade herauszusagen: Die Kunst hat materiell mit der Philosophie, diese heisse wie sie wolle, überhaupt gar nichts zu schaffen; sie steht auf einem ganz anderen, auf einem ihr eigenen Standpunkte.

Ich unterlasse es deshalb mit ruhigem Gewissen, alle einzelnen philosophischen Systeme, soweit sie, aus demjenigen Kant's entsprungen, ihren Massstab an die Kunst gelegt, durchzugehen und die Unanwendbarkeit aller, mögen sie idealistischer oder realistischer Natur sein, auf diesem Gebiete nachzuweisen. Denn sie sind hierfür thatsächlich ohne Belang. Ich enthebe mich der Aufgabe, das ganze vielmaschige Netz aufzurollen, welches im Laufe der letzten hundert Jahre die Philosophie um die göttliche Kunst gesponnen hat: letztere wird in ihren Grundsätzen durch philosophische Speculation nie und nimmer gefördert. Stehen doch diese Grundsätze

seit alten Zeiten fest, sind einfach genug, um von dem unphilosophischsten Kopfe verstanden zu werden, und lassen sich nimmermehr alteriren.

Man verstehe mich recht. Nicht als ob ich sagen wollte, ein Künstler, ein Dichter könne nicht zugleich ein Philosoph sein, oder die Kunst lasse nicht eine philosophische Erklärung zu. Man wird bei dieser formell immer mit philosophischen Begriffen hantiren, aber das ist etwas anderes, als wenn man die Kunst in ein System hineinzwängen, auf ein bestimmtes System basiren will. Dieses wäre genau so verkehrt, als wollte man ihr das Dogma irgend einer Kirche octroyiren. Auch haben wir genug grosse Dichter, welche der Philosophie huldigten, aber sie thaten dies, wie andere vielleicht strenggläubige Anhänger ihrer Religion oder Confession waren, sie thaten es nicht weil, sondern obgleich sie Dichter, also auf keinen Fall als Dichter, als Künstler. Es kann sogar die Frage entstehen, ob jene ihre anderweite Neigung ihre Künstlerschaft nicht beeinträchtigt habe. Wir kennen die Begierde, mit welcher unser Schiller, nach anfänglich ablehnendem Verhalten, sich dem Studium Kant's zuwandte. Und dennoch ist es fraglich, ob er, dem die Geistesgrösse des Königsberger Philosophen so mächtig imponirte, von seiner Hingabe an die Lehre desselben als Künstler positiven Vortheil gewonnen hat, ja wir müssen dies sogar entschieden bestreiten. Anregung sicher genug. Aber wir sehen den Dichter alsbald mit dem Philosophen in gewaltige Controversen gerathen, wir sehen Geist mit Geiste ringen, sehen den Dichtergeist dem anderen ein Gebiet nach dem andern entreissen, es der Kunst zurückerobern. Also konnte er mit der Kant'schen Philosophie, so wie sie war, doch nichts anfangen auf seinem ureigensten Gebiete, der Kunst! Freilich zu brechen mit jener wagte er nicht, er suchte eine Vereinbarung. Aber ist ihm diese gelungen? Sehen wir

ihn nicht gerade in den letzten und höchsten Fragen in einer schiefen Stellung, und ist diese nicht weit mehr die natürliche Folge jenes seines Lavirens, als einer einseitigen Auffassung der Antike, die er mehr denn einmal als überwundenen Standpunkt bezeichnet? Während er doch gerade umgekehrt wieder den Schicksalsbegriff, sowie ihn Sophokles fasst, aus ihr entlehnte, um ihn in eine Welt einzuführen, in welcher nicht der Inbegriff aller Sittlichkeit, Gott, sichtbarlich waltete, sondern nur das sittliche Gebot „Du sollst" die sterbliche Brust beseelte, wennschon sie daran verbluten musste? Ich behaupte daher, dass Schiller als Tragiker besser gefahren, auf richtigere Grundsätze gekommen wäre, wenn er nur auf seinen künstlerischen Instinct gehört hätte.

Die einzige Philosophie des Künstlers ist die natürliche Philosophie der naiven Gottinnigkeit. Eine Weltanschauung, welche nur einseitig das dem Menschen innewohnende Sittengebot betont, eines weltlenkenden Gottes aber nicht bedarf, sondern die Dinge so nimmt, wie sie sich nach ihrer äusseren Erscheinung zeigen, muss die Kunst ihrer wahren Aufgabe entfremden. Es fehlt einer solchen Weltanschauung das Gleichgewicht und die Harmonie. Diese aber darzustellen ist der Beruf des Künstlers. Dieser hat es nicht mit dem Erkenntnissvermögen zu thun, sondern mit der Einbildungskraft, nicht mit der speculativen Ergründung unbedingter Wahrheit, möge dieselbe ein auch noch so düsteres Angesicht zeigen, sondern mit dem schönen Schein, d. h. mit der Welt, welche sich in seiner von der Idee des Göttlich-Erhabenen belebten Phantasie wiederspiegelt. Er will erfreuen, trösten, erheben. Man kann sagen, der Zuschauer eines Trauerspiels, — im recht wörtlichen Sinne, — wo das Gute beständig leidet und unterliegt, fühlt sich nicht nur keineswegs befriedigt, sondern sogar in den tiefinnersten Forderungen seiner Sittlichkeit verletzt, wie

ihm unter solchem Gesichtspunkte das Drama des wirklichen Lebens auch nimmermehr den Eindruck einer Tragödie machen kann. Dasselbe wird vielmehr dem Einen ein thränenreiches Rührstück sein, dem Andern ein grausames Spiel voll Schreckens und Entsetzens, von welchem er, sei es fragend, sei es anklagend den Blick abwendet, sicher nicht mehr zu schauen verlangt. Erst dadurch, dass es idealisirt in die Sphäre der höheren Einsicht gerückt wird, wo alle Zweifel sich lösen, wär's eben auch nur in der Phantasie, erst dadurch wird es reif für die Kunst.

Nie kann ein wahrer Künstler sich begnügen mit einem Gotte, welchen man nur deshalb gelten lässt, weil die menschliche Vernunft ihn durch Schlussfolgerung „postulirt", der aber übrigens höchst entbehrlich ist. Wem der Funke des göttlichen Geistes im Herzen glüht, zum Schaffensdrang begeisternd, der fragt nicht erst bei seiner Vernunft an, was sie postulire und ob sie mit ihrer Dialectik zu einem entsprechenden Resultat gelange, er spürt vielmehr unmittelbar das Vorhandensein, die Nähe, die tiefinnerste Verwandtschaft des Göttlichen, und dafür braucht er keine Beweise. Und deshalb habe ich von allem Anfang an nicht einfach von einem ethischen, sondern stets von einem religiös-ethischen Princip gesprochen. Eben weil es die Kunst nicht mit dem nüchternen Sittengesetz allein zu thun hat, sondern ihr tiefstes Wesen in der Göttlichkeit wurzelt. Und wie der naive Glaube sie einst schuf, so wird ihr dieser allezeit den sichersten Hebel leihen. Aus einem Kant'schen System wäre nimmermehr eine Kunst hervorgegangen. Ist nicht schon dadurch von vorn herein ein gewisses Misstrauen gegen ein solches berechtigt?

Die Religion also ist die wahre Quelle der Kunst. Der Künstler spricht zu den Philosophen: Behaltet eure menschliche Weisheit für euch! Sehet zu,

wie weit ihr damit kommt. Ich bewahre mir den naiven Glauben, welchen ihr Thorheit nennt, und die göttliche Begeisterung, die euch Wahnsinn dünkt. Ich schaue wie in seliger Trunkenheit durch das Weltall, fühle mich eins und einig mit ihm, spüre den Odem Gottes und bin glücklicher als ihr.

Die Kunst ist eine Art von Gottesdienst. Brauche ich noch zu sagen, dass sie sich dadurch nicht etwa dienstbar macht, sondern Selbstzweck bleibt und sich nur zur Aufgabe stellt, eigne und Anderer Freude zu erwecken? Es ist hoffentlich nicht nöthig. Aus freiem, innerem Drange heraus schafft sie, gestaltet sie die höchsten Ideen, welche sie beseligen. Ihr Werk ist: Sittlichkeit geschaut im Spiegel der Sinnlichkeit. Dieser Versinnlichungstrieb kann sich also nur dann volle Genüge leisten, wenn das geschaffene Bild der geistigen Vorstellung möglichst entspricht. Da haben wir den Ursprung, da das Ziel aller Kunst, aller Künste.

Allein haben sich diese nicht dennoch zu allen Zeiten in erheblichem Masse in den directen Dienst der Religion gestellt und dadurch auf die Existenz nur um ihrer selbst willen verzichtet? Wohl hat der Cultus, sei es der heidnischen Götter oder des christlichen Gottes, die Künste nicht allein mächtig angeregt und gefördert, sondern er ist sogar Gegenstand ihrer höchsten Leistungen und vollkommensten Schöpfungen. Die Baukunst gipfelt in Tempeln und Kirchen; die herrlichsten Werke antiker Plastik sind Götterbilder, zur Anbetung bestimmt; die classische Epoche der Malerei bringt vorwiegend Madonnenbilder hervor oder behandelt Christi und der Heiligen Leben und Leiden; erhabene Meisterwerke zeitigte die Kirchenmusik. Das Drama war seinem Ursprunge nach eine Cultushandlung, wennschon es sich zeitig in einen immer loseren Zusammenhang mit dem Feste des Gottes stellte. Fürwahr, wollte man aus der

Kunst alle die Motive, welche sie nicht allein der Religion entlehnt, sondern auch direct für die Ausübung derselben ausgestaltet hat, hinwegnehmen, wie viel würde übrigbleiben? Und die Hesiod und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Pheidias und Alkamenes, Iktinos und Kallikrates, Skopos und Praxiteles, die Michelangelo und Raffael, die Palestrina, Händel und Bach und wie sie alle heissen, wie viel von ihrem Ruhme müssten sie hergeben, wenn die Werke, die ihre wahrhaft religiöse Begeisterung schuf, sollten gestrichen werden aus dem Register der Kunst, weil sie weniger für diese, als für die Zwecke des Gottesdienstes geschaffen wären? Hier aber zeigt sich eben im herrlichsten Glanze das wahre Wesen der göttlichen Gabe. Nicht die kalte, die nüchterne Zweckmässigkeit gebar jene erhabenen Schöpfungen, welche wir in Tempeln und Domen, Bildsäulen und Gemälden, religiösen Musiken und Dichtungen bewundern, sondern der innerste Drang nach sinnlicher Gestaltung der Ideen des Göttlichen und Erhabenen, die die Herzen erfüllte. Diese tiefe Religiosität entsprang so wenig einem blos äusseren Zweck, war vielmehr so ganz eins mit dem künstlerischen Triebe, dass sie diesem nicht erst angenähert zu werden brauchte, sondern mit und in ihm hervorsprosste, seinen eigentlichsten Grundbestandtheil bildete.

Man dürfte fragen, warum gerade die Poesie, die höchste unter den Künsten, diesen Gottesdienst scheinbar am wenigsten ausgeübt habe. Wir haben fromme Chorgesänge, herrliche Hymnen, treffliche Kirchenlieder, wir haben auch eine von höchster Begeisterung für das Göttliche dictirte divina commedia, und nehmen wir meinetwegen die „Messiade" hinzu, welche doch Wenige noch lesen. Was weiter? In welch relativ geringem Verhältnisse steht dies immerhin zu den Gesammtleistungen der Dichtkunst überhaupt! Aber der Grund liegt als ein natürlicher und nothwendiger zu Tage. Er besteht ge-

rade in jener vollkommensten Ausdrucksfähigkeit, welche der Poesie eigen ist, und also in der directen Beziehung zu dem Gegenstande ihrer Darstellung. Durch diese Eigenschaften, welche ja an sich Vorzüge sind, erreicht sie zwar einerseits die intensivste und individuellste Erscheinungsform ihrer geistigen Vorstellungen, andrerseits aber heftet sich dieser deshalb um so leichter der Charakter vorbedachter Zweckmässigkeit an, wodurch der Eindruck des Lehrhaften, ja des dogmatisch Eingeschränkten hervorgerufen und das Vorwalten des rein Künstlerischen, wie es unbedingt aufrecht zu erhalten ist, stark beeinträchtigt wird. Mancher ehedem heidnische Tempel ward später dem christlichen Cultus geweiht, und die für katholischen Gottesdienst bestimmte Musik vernehmen wir mit gleicher Erbauung in unseren protestantischen Kirchen. Nicht so verhält es sich mit religiösen Liedern. Mit einem Worte, das individuelle Gepräge des gesprochenen oder gesungenen Wortes bedingt auch dessen individuellere Wirkung, und wennschon wir auch hier einen Unterschied zwischen grösserer oder geringerer Kunstvollendung machen, wird diese doch in ihrer Reinheit und Geltung durch den untergelegten bestimmten Zweck überwogen. Die bildenden Künste und auch die Musik beschränken sich auf Symbolisirungen des Göttlichen und Erhabenen, sie lassen dem freien Spiel künstlerischer Phantasie unbeschränkteren Raum. Einen Dom betrachtet man mit andächtigem Staunen, seine kühn aufstrebenden Formen lenken das Herz des Schauenden ebenso unwillkürlich nach oben, wie dessen leibliche Augen. Man braucht, um die religiöse Idee des Bauwerkes voll zu empfinden, nicht unmittelbar dem Gottesdienste beizuwohnen. Die schönsten Madonnenbilder hängen nicht immer an den Wänden und Altären der Gotteshäuser, um knieende Anbetung zu heischen; sie hängen in den Museen mitten unter Gemälden vielleicht

sehr weltlicher Art, aber dennoch herrscht um sie eine heilige Stille. Ist diese etwa lediglich durch den Anblick höchster, reinster Weiblichkeit hervorgebracht? Verbindet sich damit nicht das Gefühl einer frommen Scheu, die den Beschauer in andächtiger Ferne hält? Und gleichwohl verschmilzt das religiöse Element dergestalt mit dem künstlerischen, dass dieses nichts von seinem selbstständigen Walten einbüsst. Symbole nur tiefster heiliger Begeisterung sind also derartige Kunstwerke, Symbole unausgesprochener, ja unaussprechlicher Empfindung. Das klare Wort, welches jedem Begriffe den klaren, entschiedenen Namen gibt, verbirgt sich gern, wo das reine Gefühl am mächtigsten wird; man könnte es Keuschheit nennen, dieses Verzichten auf eine nahegelegte Wirkung, die wohl realistisch sinnenfälliger, nicht aber idealisch edler und feiner sein würde. Das concrete Wort gibt dem Gedanken des Hörenden seine bestimmte Richtung auf ein Concretes, und die directe Anrufung Gottes nöthigt zu betender Andacht.

Darum also resignirt die Dichtkunst, wenngleich keineswegs völlig, so doch in grösserem Masse auf die directe Darstellung des specifisch Religiösen, wirkt sie, ihrem Kunstberufe getreu, weniger als unmittelbarer Gottesdienst. Allein weit entfernt, dass sie für diesen überhaupt am wenigsten befähigt wäre, vermag sie ihn vielmehr in einer anderen, nur um so grossartigeren Weise zum Ausdruck zu bringen. Dies geschieht vermöge ihrer Eigenartigkeit auf indirectem Wege. Nicht minder als ihre Schwestern durchdrungen von der Grösse und Herrlichkeit des Weltenschöpfers und im Tiefsten überzeugt von der Weisheit und Gerechtigkeit seiner Herrschaft über die Schöpfung, preist sie ihn nicht sowohl geradezu in Form der Anbetung und des Lobgesangs, als sie vielmehr sein Walten und Wirken nachahmend darzustellen sucht auf dem Gebiete der sinnlichen

Welt. Auch das ist ein Lobgesang und zwar der erhabensten Art, auch das eine Symbolisirung, würdig einer freien Kunst. Mehr als ihre Schwestern vermag die Poesie ihr Material zu vergeistigen, das Sinnliche mit dem Uebersinnlichen zu durchdringen. Es gelingt ihr darum auch in einem höheren Grade, die ihren religiös-ethischen Vorstellungen entsprechend geformten ästhetischen Gegenbilder auf diejenige Vollkommenheit zu bringen, dass Form und Inhalt sich untrennbar zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, die Idee den denkbar adäquatesten Ausdruck gefunden hat. Indem die Dichtkunst weder durch ihr Material, noch durch die technische Form der Darstellung an bestimmte Kreise von Stoffen und Problemen gebunden ist, sondern über das ganze reiche Gebiet der Wesen und der Dinge, der Ideen und Empfindungen gebietet, insofern sie in ihren Darstellungen ebenso die anderen Künste behufs verstärkter Wirkung zu Hülfe nehmen kann, als sie sich andrerseits auch wieder der äusseren Sinne nur als Vehikel zu bedienen braucht, um dadurch die inneren in eine nachgestaltende Selbstthätigkeit zu setzen, ist ihre Wirkungssphäre in der That eine schier unbegrenzte.

Ihr Standpunkt der positivirten Religion, dem kirchlichen Dogma gegenüber bleibt ein allgemeiner, weshalb denn auch im Princip aus Völkern aller Religionen wahre Künstler, wahre Dichter hervorgehen können. Nur nach dem Grade der geringeren oder grösseren Vergeistigung der religiösen Intuitive ist hier ein Unterschied wahrnehmbar. Und in diesem Sinne ist allerdings das Christenthum für die Dichtkunst insofern ganz besonders günstig, als dasselbe die geläutertsten Vorstellungen über Gott und Mensch und die Ziele der göttlichen Vorsehung bietet. Allein man darf nie vergessen, dass sie so gut wie alle Kunst die Neutralität ihres Bodens achten und wahren muss, dogmatische Fragen also nimmermehr be-

antworten kann. Eben vermöge des Indirecten, welches die Poesie in ihrem Verhältnisse zur specifischen Religion charakterisirt, liegt es in der Natur ihres Wirkens, dass nur der Abglanz jener höheren Weltanschauung, welchen wir als naive Gottinnigkeit bezeichneten, in ihr zu Tage treten darf, wenn sie nicht sofort zur geistlichen, kirchlichen Poesie übergehen soll.

Auf solchem Höhepunkte wird die Kunst mehr als ein Gottesdienst, sie wird eine göttliche, selbstschöpferische Thätigkeit. Die ganze Welt als Erscheinung wird ihr ein grosses, gewaltiges Kunstwerk des göttlichen Geistes. Nachahmend bemüht sich der Künstler, dem ein Funke dieses Geistes zu Theil ward, die Schöpfungen seines erhabenen Vorbildes in kleinerem Massstabe wiederzugeben. Er glaubt einen Blick zu thun in die Werkstätte des höchsten Künstlers, welchem das vielgestaltige Hervorbringen selbst Bedürfniss und Gegenstand der Freude war, dessen Werk kein unvollkommenes sein konnte. Was aber dem Sterblichen in der Erscheinungswelt unverstanden bleibt, was sein kurzsichtiges Auge nicht fassen und erklären kann, das geht ihm auf in einem höheren Bewusstsein des ewigen und gerechten Gleichgewichts zwischen sinnlich Endlichem und übersinnlich Unendlichem. So wird er ein Prophet der unvergänglichen Idee im Werdeprocess des Staubes und reisst kraft seiner göttlichen Begeisterung seine Hörer mit sich empor zu gleichem Enthusiasmus, zu eignem Nachempfinden und Nachschaffen.

Die vollendete Vermählung von Geist und Materie erreicht keine andere so wie die dichtende Kunst. Doch auch diese hat, gleich allen übrigen, ihre niedreren und ihre höheren Probleme. Ein vierzeilig Sprüchlein und ein Heldengedicht, ein schlichtes Lied und ein fünfactig Trauerspiel, welch bedeutsamer Unterschied! Man muss darum auch urtheilen nach dem Verhältniss dieser Pro-

bleme und darnach bemessen die Höhe der zu stellenden Anforderungen. Ein kleines lyrisches Gedicht braucht nicht den höchsten Ideen Ansdruck zu verleihen oder der Wiederschein der innersten Gesammtstimmung einer Menschenbrust zu sein. Hier darf ein vereinzelter Gedanke, eine momentane Empfindung genügen, ein Scherz, eine Regung von Wehmuth, eine Frage, selbst ein Zweifel. Als Bilder vorübergehender Einzelstimmungen enthalten solche Poesien gewissermassen nur Empfindungsfragmente. Andere, höhere Ansprüche erhebt man mit Recht bei grösseren Dichtungen. Schon einer Gedichtsammlung muss es zum Vorwurf gereichen, wenn in ihr eine einseitige Stimmung, wie beispielsweise die krankhafte des Weltschmerzes ausschliesslich oder doch vorwiegend zum Ausdrucke gelangt. Der Dichter verschliesst sich gewiss nicht dem Schmerze, jede Regung des Herzens kann Gegenstand poetischer Behandlung werden, aber zuletzt darf diese weder der Verbitterung, noch der Verzweiflung, noch einer hoffnungsleeren, trostlosen Resignation das Wort reden. Wenn ein Dichter sagt:

Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das wahre Lied
Einzig aus dem kranken Herzen,
Das ein bittrer Gram durchglüht,

was ist dann, fragt man da billig, die herrliche Gottesgabe des Gesanges andres, als ein Geschenk, dessen man sich nur halb zu freuen vermag, weil man es nach seiner wahren Bestimmung, ungetrübte Freude zu gewähren, doch nicht nützen kann? Gibt es denn wirklich kein „wahres“ Lied, das dem Frohsinn, der Wonne, dem Jubel geweiht ist? — Nein, entweder sind jene Worte eben ein solches Gefühlsfragment, wie wir es nannten, ein momentanes Stimmungsbild, und dann lassen wir ihnen ihre relative Berechtigung, oder sie beurkunden, insofern sie des

Dichters beharrende Ueberzeugung ausdrücken, nur ein krankes Gemüth. Und ein solches wird doch Niemand für den normalen Zustand eines Poeten ansehen. Der Vogel, dem man die goldene Freiheit nahm, verlernt wohl im Käfig die fröhlichen Lieder, oder er singt und singt, als wolle er so das herbe Loos der Gefangenschaft sich erleichtern. Auch des Dichters Mund verstummt vielleicht unter herzbrechendem Kummer, oder — sein mächtiger Sangestrieb gibt ihm gerade jetzt die lieblichsten Melodien ein, mögen sie auch schwermüthig klingen. Aber ihm ist der Gesang kein Schmerzensausbruch, denn der Schmerz als solcher hat nichts Aesthetisches und stört nur künstlerisches Schaffen, sondern sein Gesang ist beseelt und vertieft durch den Schmerz, ein Trost im Leiden und die innere Kraft nur gestählt durch dasselbe. Auch der Dichter weiss oder soll wissen, dass es ausserhalb seines Kerkers recht wohl eine Freiheit gibt. Und so wird nicht dauernd Groll oder Verzagtheit sein Herz erfüllen, sondern eine Verklärung über ihn kommen. Die Gabe der Kunst wird ihn über sein Leid erheben.

Wie viel mehr muss solche Verklärung und freudige Zuversicht walten durch diejenigen Gebilde der Dichtkunst, welche den Inbegriff alles menschlichen Seins auf dem Grunde der Dichterseele wiederspiegeln sollen, wie das Epos oder gar die Tragödie! Das rein subjective Leid des Lyrikers wird in der Epik vollständig objectivirt, im Drama Subject- und Objectivität innig verschmolzen erscheinen. Man denke an die Vorbilder aller Heldendichtung, Ilias und Odyssee, nie wieder erreichte Muster, und auch an unsre Nibelungen und die Gudrun: welch reiches Bild menschlichen Leidens, aber auch welch erhabener Verlauf nach dem Gesetz urewiger Weltordnung, und welcher harmonische Ausgang, sei es der ernste, ja düstre einer Tragödie, sei es der freundlich versöhnende

des Schauspiels! Und so muss es sein. Am allerwenigsten verschliesst sich der Tragiker dem Schmerz, der ja das eigentliche Lebenselement seiner Dichtungsart bildet. Es ist der Schmerz des Edlen über den Sieg des Unedlen in der zum Göttlichen geschaffenen Menschenbrust, über Irrthum, Eigenwillen und Selbstüberhebung aus eigener Schuld, es ist der Schmerz, oder sagen wir die heilige Betrübniss, nach welcher mit dem Irrenden und Strauchelnden alle Reinen und Guten als solche, nicht als unmittelbar Betroffene mitleiden, und die, wie man glauben möchte, selbst jenes höchste sittliche Princip, die Gottheit, über menschliche Schwäche und Verirrung empfindet. Doch die ewige Harmonie vermag nicht auf die Dauer gestört zu werden, und aus Kampf und Wirrsal löst endlich Alles sich auf in einen volltönenden himmlischen Accord. Ihn findet der echte Tragiker weniger mit Absicht und bewusster Reflexion, als einem inneren Antrieb folgend, ganz von selbst. In jedem Falle zeigt im Drama der, welcher es schuf, freiwillig oder unfreiwillig ein Gesammtbild seiner Weltanschauung. Wie beschaffen diese aber bei einem wahren Dichter sein muss, das bedarf, denke ich, nun keiner Worte mehr.

„Der Mensch," sagt Schiller im funfzehnten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen, „spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Nun wohl, dieser Spieltrieb des Menschen ist das Höchste und Herrlichste, was ihm der Schöpfer von seinem eigenen göttlichen Geiste mitgetheilt hat, er verleiht ihm den Adel der Gottverwandtschaft. Als Zeugnisse dessen müssen uns die Werke der Kunst ebensowohl mit Stolz und Freude erfüllen, als sie uns auch wieder Demuth predigen vor der unfassbaren Grösse unsres göttlichen Musters und Meisters. Wehe darum einer Kunst, die da ohne das Bewusstsein ihrer Gottesverwandtschaft, ohne jene naive

Gottinnigkeit schaffen will: sie sagt sich los von ihrem eigensten Ursprung und Wesen. Und die tiefe Religiosität gerade der grössten Meister menschlicher Kunst, sie ist nicht ein zufällig Nebending, welches man in Anbetracht der sonstigen Verdienste jener gutwillig mit in Kauf nimmt, sondern es ist der Urquell, aus welchem sie die Begeisterung für ihr ideales Streben schöpften, und der frische, lebendige Born, aus dem ihre Werke die Weihe des Erhabenen, Göttlichen und Ewigen empfingen.

Anhang.

I.

Zur Trilogiefrage.

(Capitel 1, S. 20 ff.)

Suidas sagt in dem Artikel *Σοφοκλῆς* von diesem Dichter: *καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν* (andere Lesart: *τετραλογεῖσθαι*).

Ganz im wörtlichen Sinne fasste diese Angabe nächst Lessing Gottfried Hermann, nämlich so, dass Sophokles in der That mit einem einzelnen Drama zu kämpfen begonnen habe, „obschon auch nach ihm wieder Tetralogien, z. B. von Euripides, Xenokles u. a. aufgeführt worden seien." Ebenso tritt Bernhardy dem Suidas zwar unbedenklich bei, lässt es aber in ziemlich vager Weise dahingestellt sein, innerhalb welcher Grenzen sich daneben die Tetralogie noch behauptet habe. Ein „Bedürfniss" sei diese nach der Aufhebung der Trilogie und bei dem massenhaften Sichdrängen der Dichter zur Bühne nicht mehr gewesen. Böckh suchte die Suidasstelle mit den vorliegenden Thatsachen durch die Einschränkung zu vereinbaren, dass mit je einem Stück an den Lenäen, mit je vieren an den grossen Dionysien gekämpft worden sei, C. F. Hermann durch die vermittelnde Auslegung, dass unter Beibehaltung der tetralogischen Aufführungsweise jeder Dichter an jedem Tage nur je ein Stück gegeben, sich also viermal mit seinen Concurrenten gemessen habe. In wesentlicher Uebereinstimmung mit Genelli (Theater zu Athen, S. 21) fasst Welcker (Aesch. Tril. S. 536 ff. u. a. a. O.) die Sache wieder anders. Nur die Composition des Aeschylos, sagt er (a. a. O. S. 510 ff.), verdient als dessen eigenste Erfindung den Namen der Trilogie, Sophokles löste das innere Band wieder auf und stellte drei selbstständige Stücke dar, welche mit dem Satyrspiel vereinigt, der Grammatiker Bedenken trug, eine Tetralogie zu nennen, „obwohl sonst dies auch ohne Unterschied von vier Dramen gebraucht wird." Radical zu Wege geht Adolf Schöll, welcher die Notiz des Suidas für ein Autoschediasma erklärt und die Compositionsform des Sophokles und Euripides für durchaus gleich der aeschylischen hält.

Was Suidas sagt, kann auf zweifache Weise verstanden werden, aber auch nur auf zweifache. Entweder bedeuten die Worte: Sophokles führte zuerst keine Tetralogien mehr auf, sondern kämpfte mit einzelnen Stücken, oder: Sophokles liess einzeln Drama gegen Drama kämpfen, nicht die ganze Tetralogie auf einmal gegen die ganzen Tetralogien der anderen Dichter. Im ersten Falle hob er die tetralogischen Wettkämpfe überhaupt auf, im letzteren änderte er nur die Reihenfolge in der Aufführung. Was nun jenes betrifft, so ist schon durch Welcker genugsam nachgewiesen worden, dass weder die Zeit eines Perikles zu einer Einschränkung der Agonen auf fast den vierten Theil ihres Umfanges angethan war, sondern viel eher zu reicherer und prächtigerer Ausstattung neigte, noch dass angenommen werden darf, Sophokles habe mit einem Stücke gegen ganze Tetralogien anderer Dichter gestritten, da ein solcher Kampf, von dem Anmassenden des Unternehmens ganz abgesehen, durchaus unzulässig und sinnlos gewesen wäre. Vielmehr führte Sophokles genau so auf, wie alle Anderen, nämlich tetralogisch, denn die Allgemeinheit dieser Form des Wettstreites ist genug verbürgt. Fällt damit die Auffassung G. Hermann's und Bernhardy's zugleich, soweit sie seit Sophokles die Einzeltragödie zur Regel machen will, so kann auch die Annahme eines Nebeneinanderbestehens von Tetralogie und Einzeldrama und die einschränkende Ansicht Böckh's keinerlei Anspruch auf Berücksichtigung erheben, weil die behauptete Neuerung selbst von durchaus nebensächlicher Bedeutung gewesen wäre. Denn Sophokles, der sich dem allgemeinen Brauche accommodiren musste, richtete seine Hauptkraft doch entschieden auf das Hauptfest. Zudem ist die Haltlosigkeit der Böckh'schen Erklärung von Schöll (Tetral. 26—28) auch aus anderen Gründen treffend nachgewiesen worden.

Die Aufführung von Tetralogien aber in der Weise, dass sie auf vier Tage zersplittert und von Stücken andrer Tetralogien durchkreuzt wird, wie C. F. Hermann will, ist das denkbar Unkünstlerischste und Unpractischste von der Welt. Von einem Kunstwerke kann dann nicht die Rede sein, und warum sollte man's den Richtern so unnütz erschwert haben, ein Urtheil zu gewinnen! (Vgl. Schöll, Tetr. 24.)

Sonach hätte Suidas weder nach der einen noch nach der andern Erklärung Recht. Welcker, der das Zeugniss nicht umstossen mag, spielt die Frage auf ein fremdes Gebiet Drei selbstständige Tragödien, sagt er, nebst einem Satyrspiele trug der Grammatiker Bedenken eine Tetralogie zu nennen, „obwohl sonst dies auch ohne Unterschied von vier Dramen gebraucht wird.“ Schon dieser Zusatz lässt die Erklärung sehr bedenklich erscheinen. Denn warum sollte Jener eine Bezeichnung, welche unter den Gelehrten herkömmlich war,

perhorrescirt haben? Wenn man unter Tetralogie allgemein die vier zu einer gemeinsamen Darstellung künstlerisch vereinigten Stücke verstand, so hatte das mit der Frage, welches Verhältniss zwischen den drei Tragödien unter sich oder zwischen diesen und dem Satyrspiele stattfand, gar nichts zu thun. Das Wahre jedoch ist, dass Suidas von einer Trilogie gar nicht redet. Hätte er das gemeint, was Welcker will, würde er sagen müssen *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν*; dass er dies nicht thut, beweist, wie er nicht entfernt an eine Aufhebung der aeschylischen Trilogie durch Sophokles gedacht habe. Dies könnte nur implicite darin liegen, wenn der letztgenannte Tragiker die tetralogische Form überhaupt aufgelöst und blos ein Stück aufgeführt hätte, was Welcker nicht zugibt (Gr. Trag. III 893 ff.). Und so fällt die Nachricht des Suidas in der That in sich zusammen. Wo so viel ältere und glaubwürdigere Zeugnisse für das Gegentheil seiner Behauptung in Betracht kommen, müssen wir eine Notiz aus dem 11. Jahrhundert wie so manche andere desselben Sammlers für irrig erklären; beruht sie auf einer richtigen Angabe aus älterer Quelle, so ist sie zum Mindesten missverständlich wiedergegeben. Möchte sie, die so viel Unheil gestiftet, in ihrer Unhaltbarkeit endlich einmal allgemein erkannt werden.

Schöll geht noch weiter. Während er in seinen „Beiträgen zur Kenntniss der tragischen Poesie der Griechen" mit seinen Anschauungen über die Compositionsweise der nachaeschylischen Tragiker noch ziemlich schüchtern hervortritt, treibt er dieselben in seinem späteren „gründlichen Unterricht über die Tetralogie" bis zur äussersten Consequenz. Während er in jener Schrift den Sophokles die „Fabeltrilogie" aufgeben lässt und dafür die Gruppirung der Tragödien nach verwandten oder contrastirenden Motiven als „Thementrilogie" an ihm nachzuweisen sich getraut (S. 167), tritt er in seiner „Tetralogie" auf das Entschiedenste für eine durchaus gleiche Composition nach Aeschylos ein. Wir lesen hier (S. 39): Keine Quellenschrift sagt, dass Aeschylos die Trilogie erfunden; ebensowenig, als irgendwo steht, er habe die Tetralogie aufgebracht. Niemand berichtet, dass Sophokles anstatt der Trilogie drei unzusammenhängende Tragödien eingeführt. Selbst die falsche Angabe bei Suidas lässt ihn nicht drei selbstständige Tragödien, sondern einen Wettkampf von einzelnen Dramen an die Stelle nicht der Trilogie, sondern der Tetralogie setzen. Nirgend gibt ein Alter die Genelli-Welcker'sche Unterscheidung von Trilogie und Tetralogie an die Hand.

Nachdem er unter Hinweis auf die allgemeine Sitte tetralogischer Dichtung (Leben des Plato, Aelian, var. hist. II, 30) bewiesen (was wir ähnlich schon bei Welcker finden), dass, lauter Einzelaufführungen angenommen, die Zahl der Siege des Sophokles (20) in keinem Verhältnisse stehen würde zu der Zahl seiner Tragödien (ca. 113),

auch dann nicht, wenn man tetralogische und Einzelaufführungen zu gleichen Theilen annähme, — denn wer sollten die berühmten Dichter gewesen sein, die den Meister 50 Mal überwunden hätten? — widerlegt er die falsche Annahme, dass sich zwischen Aeschylos' und Sophokles' Tragödien irgend eine Formverschiedenheit vorfinde. Er constatirt, dass für die uns einzeln überlieferten aeschylischen Dramen meist noch weniger Anknüpfungspunkte für deren trilogische Zusammenfassung vorhanden sind, so dass auch Welcker neben vier nachweisbaren 16 unsichere Trilogien aufstelle, 23 Stücke aber in keinerlei trilogische Verbindung bringen könne. Schöll gelangt dadurch zu dem Resultat, dass es ein durch das Festhalten an der Notiz des Suidas verschuldeter Irrthum sei, bei Sophokles irgend welche abweichende Compositionsweise anzunehmen: „Fest steht nur, dass beide Arten von Gruppen (Fabel- und Thementrilogie) vor Sophokles und nach Sophokles vorkamen, und dass daher nicht die eine derselben eine Neuerung von Sophokles gewesen sein kann.“

Welcker hatte die Trilogie ausschliesslich dem Aeschylos vindicirt. Sein Verdienst bleibt es, den Begriff und das Wesen derselben erst klar gestellt zu haben, namentlich den unhaltbaren Behauptungen G. Hermann's gegenüber. Denn, um dies hier nur nebenbei zu erwähnen, die Anschauungen dieses grossen Philologen von der Trilogie sind wenig glückliche zu nennen, und wir können (Welcker, Aesch. Tril. S. 537 f.) weder seine vage Auffassung von der nach einheitlicher Fabel componirten Trilogie als eine blosse perpetuitas quaedam argumenti, einen cyclus tragoediarum billigen, noch uns mit der von ihm erfundenen „Dilogie“ befreunden, welche blos zwei von den Tragödien der Tetralogie verbinden will, noch endlich der seltsamen Idee beipflichten, derzufolge die drei Stücke der Reihe nach für Geist, Ohr und Auge berechnet sein sollen im Anschluss an den Geschmack des Publikums, als welchem sich ein Dichter wie Aeschylos liebedienerisch accommodirt hätte! — Was also Welcker betrifft, so hatte er den Namen Trilogie lediglich für die Kunstform des Aeschylos in Anspruch genommen, denjenigen der Tetralogie für die vier zusammenhanglosen Stücke der nachaeschylischen Composition zugelassen. Schöll macht mit Recht auf das Inconsequente einer solchen Unterscheidung aufmerksam und betont, dass Tetralogie gleichfalls vier eine Einheit bildende λόγοι bezeichnen müsse. Er zieht deshalb auch das Satyrspiel mit in den Zusammenhang. An den verhältnissmässig nicht zahlreichen Titeln von Satyrspielen sucht er nachzuweisen, dass oft an deren Stelle, wie bei Euripides' Alkestis der Fall, eine vierte Tragödie stand, dass man also hier von eigentlichen Tetralogien sprechen könne, gegenüber der Trilogie mit angehängtem Satyrspiel andren Stoffes. Stofflich verwandte Satyrdramen mehr ernsten und tiefen Charakters möchte er Satyrdramen ersten Ranges nennen.

Das geht wieder zu weit. Es ist durchaus nicht anzunehmen, dass eine eigentliche Tetralogie aus vier Tragödien bestanden habe, dies muss vielmehr der Ausnahmefall gewesen sein. Dass aber das Satyrdrama stofflich mit den drei Tragödien zusammenhing, war gewiss nur höchst selten möglich und rathsam. Es liegt dies im Charakter desselben. Sollte die burleske Zugabe ihren Zweck, Aufheiterung nach ernsten erschütternden Eindrücken, erfüllen, so durfte sie nicht den Stoff in's Lächerliche ziehen, welcher kurz vorher die Gemüther ergriffen und bewegt hatte, sonst wurde jede künstlerische Wirkung vereitelt.

Anders steht es hinsichtlich des Verhältnisses der drei Tragödien zu einander, wo irgend eine innere Beziehung verlangt werden möchte. So hält es G. Droysen (Aeschylos, Phrynichos etc.) für absolut undenkbar, dass ein Meister wie Sophokles vier Stücke ohne allen Zusammenhang gebracht, ein „buntes Allerlei“ verschiedenartigster Gemüthsstimmungen und Empfindungen für tragischen Genuss gehalten habe, was „aller vollendeten und bewussten Kunst widerspreche“. Noch energischer erklärt es Schöll für eine Herabwürdigung der Kunst, annehmen zu wollen, die Tragiker hätten ihre vier Stücke ohne alle künstlerische Verknüpfung wie „Jahrmarktswaare“ ausgelegt. Er sagt daher „Trilogie wie Tetralogie, Sophokles wie Aeschylos!“ und beruft sich auf die Thatsache, dass „Dramenverkettungen auch noch bei den späteren und durch die Fabel nicht verknüpfte schon bei den früheren Tragikern vorkommen“ (Tetr. 45), wenn er darauf die Forderung stellt, in der griechischen Tragik habe eine Verknüpfung nach Fabel oder Thema stets stattgefunden. Das ist nun zunächst nur ein allgemein künstlerisches Postulat, für welches es dem Verfasser seinerseits schwer werden würde, Belegstellen aus dem Alterthum beizubringen. Billig fragen wir: wenn auch nach Aeschylos obige Vorschrift allgemeine Anwendung fand, sollte uns denn alle und jede Notiz darüber verloren gegangen sein? Schöll nimmt auffälliger Weise auf Aristoteles gar keine Rücksicht. Wie stellt sich denn Aristoteles zu der Frage? — Wir finden bei ihm die Bezeichnung „Trilogie“ oder „Tetralogie“, die doch sicher nicht erst nach seiner Zeit erfunden worden (vgl. Welcker, Aesch. Tril. S. 500), auch nicht ein einziges Mal. Aber die Sache kennt er doch? Er deutet darauf hin, wenn er (Cap. 24) von einem *πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων* redet, und wenn er (Cap. 18) gegen das epenhafte System der Tragödie, also gegen die „Fabeltrilogie“ eifert oder auf die unpassende Verbindung der (aeschylischen) Perser mit dem Glaukos, also auf die „Thementrilogie“ (Cap. 23) tadelnd hinweist. Daraus ergibt sich, dass dem Aristoteles die Trilogie recht wohl bekannt war, dass sie ihm aber durchaus nicht gefiel; die Durchführung einer einheitlichen Fabel durch drei

Stücke missfiel ihm wegen der eposartigen Ausdehnung des Sujets, das dadurch an Uebersichtlichkeit und Geschlossenheit verlor; von einem Thema (*ὑπόθεσις*), was doch in die Poetik gehört hätte, spricht er kein Wort, aber sein abfälliges Urtheil über die Persertrilogie beweist, dass er den tieferen Zusammenhang rein ideeller Natur, wie er dort von Welcker so schön als sicher nachgewiesen ist, nicht im Entferntesten versteht. Wie wäre das möglich, fragt man, wenn Aristoteles gewöhnt war in den Trilogien des Sophokles und Euripides Fabel- oder Themenverbindung wahrzunehmen! Er weist diese letzteren den „älteren" Dichtern zu, unter welchen er speciell den Aeschylos versteht, Sophokles und Euripides rechnet er nicht darunter, nach deren Vorbildern vielmehr die ganze jüngere Dichterwelt bis Aristoteles zu componiren pflegte. Hätten nun jene ganz in aeschylischer Weise zu dichten fortgefahren, so hätte auch Aristoteles, da ihm dies nicht verborgen bleiben konnte, Stellung dazu nehmen müssen. Und wann hätte denn die Aufhebung jenes Kunstgesetzes stattgefunden? Darauf könnte Schöll höchstens erwidern: Im Laufe der Zeit, aber noch vor Aristoteles.

Denn wie anders? Dem Verfasser der Poetik ist die beste Tragödie ausgesprochenermassen das Einzeldrama, d. h. jene Tragödie, die eben gross genug war, um einen Verlauf der Handlung aus Unglück in Glück oder Glück in Unglück zur Darstellung zu bringen (Poet. Cap. 7: *ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους*). Und nicht anders sicher auch die Alexandriner (vgl. Welcker, Aesch. Tril. S. 534 f.).

Wenn nun schon das Zeitalter des Aristoteles von einer stofflichen oder thematischen Verbindung innerhalb der Tetralogie nichts mehr wusste oder richtiger wissen wollte, so ist dies zwar noch durchaus kein Beweis, dass nicht beide Arten von Composition früher hätten bestehen können, wie dies ja die Beispiele aus Aeschylos auch klar beweisen. Wann aber soll man den Eintritt einer solchen Neuerung ansetzen, die ja doch eine wichtige Aenderung im künstlerischen Organismus einschliesst? Mehr noch: Wie kann sich die Aufhebung jedes organischen Zusammenhanges so schlicht und unbemerkt vollzogen haben, dass Dichter, welche soeben noch nach einem einheitlichen Plane, sei dieser welcher er wolle, ihre Tetralogien geschaffen, mit einem Male des verbindenden Motivs sich überhoben? Das glaube ein Andrer. Vielmehr bildete die Vorschrift „entweder Fabel- oder Themeneinheit", wenn sie je existirte, einen so nothwendigen und integrirenden Bestandtheil des ganzen Kunstwerkes, dass man diesen nicht einfach bei Seite schieben konnte, wie ein defect gewordenes Versatzstück. Und einen thematischen

Zusammenhang vergessen zu machen, genügte es nicht, die Tragödien getrennt nach dem Alphabet auf eine Liste zu setzen, das Aufgeben jenes Kunstgesetzes bedeutete das Aufgeben der künstlerischen Einheit überhaupt. Denn es wäre doch höchst unkünstlerisch, eine Vierzahl bunt zusammengewürfelter Dramen für ebenso gut und dasselbe anzusehen, wie drei beziehentlich vier organisch verbundene. Einer solchen Barbarei kann man das Zeitalter nach Sophokles doch kaum für fähig halten, wie viel weniger den Sophokles selbst.

Also ist nur Zweierlei denkbar, nämlich entweder die Aufhebung jenes organischen Zusammenhanges fällt mit der Aufhebung der tetralogischen Composition überhaupt zusammen, oder jener organische Zusammenhang entweder nach Fabel oder nach Thema war niemals allgemein gültiges Erforderniss, sondern vereinzelte Erscheinung, und dann stünde möglicherweise die griechische Tragik nicht ganz auf der angenommenen Höhe. Was den ersten Fall anlangt, so ist er für die Dauer des fünften Jahrhunderts bereits erledigt. Sophokles und Euripides sammt ihren Zeitgenossen führten immer tetralogisch auf. Also müsste die Aufhebung der Tetralogie nachher und noch bedeutend vor Aristoteles stattgefunden haben, sodass diesem die Einzelaufführung schon ganz selbstverständlich war. Direct widerspricht dem nichts in der Poetik, eher liese sich sogar das Schweigen über jede Art von didaskalischer Verbindung und die ausschliessliche Berücksichtigung des Einzeldramas daselbst als ein Zeichen für jene Veränderung betrachten, man könnte das *πλῆθος τραγῳδιῶν*, von welchem oben die Rede war, auf die einzelnen Stücke der drei Wettkämpfer eines Tages beziehen und sich dabei sogar auf eine Stelle des 7. Capitels der Poetik berufen dürfen. Dort wird ein Vergleich zwischen den nacheinander auftretenden Rivalen in den tragischen Agonen und zwischen den streitenden Parteien vor Gericht angestellt und gesagt, wären ihrer hundert, so müsste man zuletzt nach der Uhr kämpfen (*πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο*). Einen rechten Sinn hat diese Anspielung allerdings erst dann, wenn man ein Nacheinanderauftreten der Kämpfer an demselben Tage annimmt. Immer freilich fehlte uns für die Abschaffung der Tetralogie, welche doch auch keine geringe Veränderung war und sich bei der sicher nicht geminderten Schaulust des Publikums nur durch finanzielle Nothlage oder Betheiligung von mehr als drei Dichtern erklären liesse, alle und jede Notiz, und wenn damit natürlich auch jede Fabel- oder Themenverkettung aufhörte, so müsste uns das absolute Schweigen des gesammten Alterthums über einen so tief greifenden Vorgang nur desto räthselhafter erscheinen. Zudem sprechen andere Zeugnisse gegen die ganze Annahme, vor Allem die Grabinschrift des Tragikers Theodektes (Pausanias I, 37, 3), welches mittheilt, dass

derselbe mit 50 Tragödien in 13 Wettkämpfen aufgetreten ist und acht Siege errungen hat. Theodektes aber war ein Schüler und Freund des Aristoteles.

Die Auflösung alles künstlerischen Zusammenhanges wäre nun zwar auch bei einer Vertheilung der vier Stücke jedes Dichters auf vier Tage in der von C. F. Hermann vorgeschlagenen Weise geboten, und alsdann hätte selbst Suidas noch Aussicht, zu seinem Rechte zu kommen. Allein wie soll man es für möglich halten, dass die thatsächlich verbundenen Tetralogien, wie die Pandionis des Philokles und die Oedipodie des Meletos, von anderen zu schweigen, so kunstwidrig auseinandergerissen worden seien, abgesehen davon, dass eine derartige Theilung der Concurrenzen die grössten Schwierigkeiten und Unzuträglichkeiten für die Richter mit sich bringen musste (vgl. Schöll, Tetr. 24—26). Es bliebe zuletzt nur die Annahme übrig, dass ein Wechsel in der Reihenfolge der Aufführung stattgefunden habe, zusammenhängende Tetralogien im Zusammenhange, einzelne Stücke an vier Tagen einzeln gegeben worden seien, und das wäre eine willkürliche Annahme ohne irgend eine ersichtliche Begründung.

Eine ganz andere Gestalt gewinnt die Sache, wenn wir jene Fragen dahin gestellt sein lassen und uns mit der zweiten, von Schöll so entschieden bekämpften Annahme zu befreunden suchen, nach welcher ein Gesetz der Einheit jeder Tetralogie entweder nach der Fabel oder einem Thema zu keiner Zeit bestand, also auch weder den Sophokles noch irgend einen andern nachfolgenden Tragiker der Vorwurf trifft, ein hochwichtiges Kunstgesetz ignorirt oder gar beseitigt zu haben. Vollkommener erscheinen auf den ersten Blick allerdings die durch eine gemeinsame Idee verbundnen Tragödien, welche ich mit Welcker ausschliesslich Trilogie nennen will; aber vielleicht verhielt es sich mit dem „bunten Allerlei" gar nicht so schlimm, ohne dass man deshalb durchgehende Themen vorzufinden braucht, oder gar die Hermann'sche Theorie von „Geist, Ohr und Auge" herbeiholt; vielleicht wird man sich auch an eine gewisse Mannigfaltigkeit gewöhnen lernen, wenn man sich statt allzu radicaler Forderungen mit mässigen begnügt.

Zwar stand das Satyrspiel von Haus aus, wenn überhaupt in einem, so doch gewiss in sehr losem Zusammenhang mit der tragischen Handlung, aber das lag in der Natur des Nachspiels und in dessen Bestimmung, hätte also auf die verlangte Beziehung der Tragödien unter sich keinen Einfluss. Auch könnte man sich berufen auf die Analogie anderer Künste, auf Gemäldesammlungen, Museen, auf Concerte, wo wir selber an einem unmittelbaren successiven Aufnehmen ganz heterogener Eindrücke durchaus keinen Anstoss nehmen. Immer bliebe der Einwand, dass bei den tiefgreifenden Wirkungen tragischer Darstellung der wiederholte Wechsel der Gegenstände, das

unvermittelte Ueberspringen in andere Situationen etwas Zerstreuendes haben, dass ein in höherer Einheit organisch gegliedertes Ganze höher stehen müsse, als eine Vielheit unverbundener Dinge, und dass also das thatsächliche Vorhandensein jener vollkommeneren Kunstwerke in Gestalt aeschylischer Trilogien alle nachfolgenden Dichter und zumeist den Sophokles so viel wie nur möglich zu einer immer engeren, einheitlicheren Verknüpfung, nicht aber zur Auflösung des Zusammenhanges geführt haben sollte. Nun, einen gewissen Zusammenhang braucht auch Niemand zu leugnen, es fragt sich nur, ob es der ist, welchen Schöll darin sucht.

Welcker hat in der wohlwollendsten Weise (Griech. Trag. III, 1546—1581) die in den „Beiträgen" aufgestellten Ansichten einer eingehenden, aber ablehnenden Kritik unterzogen. „Herr Schöll, sagt er, wurde ohne Zweifel auf das System seiner Vermuthungen geführt durch die Tetralogie des Euripides, aus späteren Jahren, Alexandros, Palamedes, Troerinnen mit dem Satyrdrama Sisyphos, worin er, da diese Tragödien in mythischer Aufeinanderfolge stehen, dramatische gegenseitige Bezüglichkeiten mit Feinheit und Scharfsinn aufsucht." So gelange Schöll zu der Vermuthung, „dass auch ohne den mythischen Zusammenhang die drei Tragödien einer und derselben Didaskalie immer eine für den Augenblick besonders anwendbare und heilsame Wahrheit enthalten und in ihr einen Zusammenhang durch in allen drei Stücken vorherrschende ethische und politische Gedanken, eine gewisse abstracte Einheit gehabt haben." Ein merkwürdiges Geständniss lege er ab, wenn er sage: „Denn versteht sich, ist abstracte Verbindungsbegriffe für verschiedene Stücke aufzuweisen nach ihrer Möglichkeit zu leicht und darum für die Wirklichkeit zu ungewiss." Als Gegensatz aber werde hinzugefügt: „Verbindung durch den Fabelzusammenhang dagegen ist nicht vermöge der Unbestimmtheit, sondern Bestimmtheit des zusammenfassenden Begriffs mit mehr Sicherheit auch den Titeln und wenigen Fragmenten nach wiederherstellbar, weil wir eine ziemlich reiche Kenntniss der Fabelketten haben." Das Dichtungsprincip des Sophokles stellt Schöll dem des Aeschylos ganz gleich, indem Sophokles im Grunde ganz dieselbe volksthümliche und positive Idealwelt, Orakel, Wirkung der Opfer, Rache, Einschreiten der Götter voraussetzend, mythisch und dramatisch verbundene Trilogien wie Aeschylos oder auch rein tragische Tetralogien derselben Art gedichtet habe, während bei Euripides eine abstracte Befassung unter moralische Oberbegriffe die gewöhnliche scheine gewesen zu sein. Möglich sei die letztere Dichtungsweise indess auch beim Sophokles. Nachdem sodann Welcker im Anschluss an diese Theorie Stück für Stück mit Schöll durchgenommen, beziehentlich dessen Ansicht widerlegt hat, erklärt er Schöll's Verfahren für eine „Verirrung des kritischen Scharfsinns"

und sagt, „dass auf diese Art der grosse Dichter, die dramatische Kritik und die Philologie überhaupt nichts gewinnen, sondern nur verlieren könne.“ Aber Niemand bedauert mehr als er, dass sich Schöll bei seinen hohen Gaben von der Leidenschaft für seine Hypothese so irreleiten liess, und hofft, dass gerade seine Bekämpfung jener Lieblingsidee Schöll's diesen von der Fruchtlosigkeit seiner darauf verwendeten Mühe am ersten überzeugen könne. Wie wenig diese Hoffnung sich erfüllen sollte, beweist der über die „Beiträge“ noch weit hinausgehende „gründliche Unterricht über die Tetralogie“.

Das vorstehend in extenso wiedergegebene Urtheil Welcker's charakterisirt am besten die Stellung zweier bedeutender Gelehrter zu einer Frage, von deren Entscheidung die Kritik der antiken Tragödie zu nicht geringem Theile abhängt.

II.

Zur Katharsisfrage.

(Capitel 7, S. 241 ff.)

Die Definition der Tragödie lautet im 6. Kapitel der „Poetik“: *Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Man möchte, angesichts der schier zahllosen, oft mit Erbitterung verfochtenen Erklärungsversuche, allerdings mit dem Skeptiker Thurot ausrufen: On a assez de données pour se faire une opinion, mais pas assez pour la démontrer aux autres.

Was ist zuerst unter *ἔλεος* und *φόβος* zu verstehen?

Es war ein verhängnissvoller Irrthum, welcher durch Lessing aufkam und von dessen entschiedensten Anhängern fortgepflanzt wurde, *ἔλεος* ued *φόβος* seien unbedingte Correlate. „Als Grund dafür,“ sagt Lessing (Hamb. Dram. 73. St.), „dass Aristoteles neben dem Mitleiden die Furcht nannte, ist die Absicht anzusehen, das für den Helden erwachte Mitleid durch Furcht für uns selbst recht eindringlich zu machen, nicht als ob die Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr erregt werden könne, sondern weil nach seiner Erklärung des Mitleids dieses die Furcht nothwendig einschliesst; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsre Furcht erwecken kann.“ Ein selbstloses Mitleid

kennte also nach ihm Aristoteles nicht, nur eine schwache Regung davon will Lessing in dem *φιλάνθρωπον* erkennen, dieses gerade mit Unrecht, wie wir sehen werden. Ueber eine schwierige Stelle des 13. Capitels, wo *οὔτε ἐλεεινῶν — οὔτε φοβερῶν*, später *ουτε ἔλεον — οὔτε φόβον* vorkommt, hilft sich Lessing in geistreicher Weise hinweg, um die Identität beider Begriffe zu wahren, eine andere aber, im 11. Capitel *ἢ ἔλεον — ἢ φόβον*, lässt, wie auch Wille (*Ἔλεος καὶ φόβος*, Berlin 1879) klar nachweist, in dieser disjunctiven Form keine Zweideutigkeiten zu, sondern bestätigt unwiderleglich, dass Aristoteles das getrennte Auftreten jener *πάθη* für recht wohl möglich gehalten hat. Dafür spricht auch sein durchgängiges Nebeneinanderstellen beider Begriffe. Von Döring's Emendationsversuch darf man billig schweigen. Wille weist aber zugleich (a. a. O. 14. f.) eine Stelle nach, wo mit klaren Worten neben dem selbstsüchtigen, mit Furcht für die eigne Person verbundenem Mitleid ein durchaus selbstloses constatirt wird. Es ist dies der Fall im 13. Capitel des 2. Buches der Rhetorik, woselbst die Charaktereigenschaften der Greise gegen die der Jünglinge abgewogen werden, und heisst daselbst: *ἐλεητικοὶ δὲ καὶ οἱ γέροντές εἰσιν, ἀλλ' οὐ διὰ ταὐτὸ τοῖς νέοις· οἱ μὲν γὰρ διὰ φιλανθρωπίαν, οἱ δὲ δι' ἀσθένειαν· πάντα γὰρ οἴονται ἐγγὺς εἶναι αὑτοῖς παθεῖν, τοῦτο δ' ἦν ἐλεητικόν.* Wenn die Jünglinge im vorhergehenden Kapitel als *ἐλεητικοί* bezeichnet werden *διὰ τὸ πάντας χρηστοὺς καὶ βελτίους ὑπολαμβάνειν· τῇ γὰρ αὑτῶν ἀκακίᾳ τοὺς πέλας μετροῦσιν, ὥστ' ἀνάξια πάσχειν ὑπολαμβάνειν αὐτούς*, also ein aus Unerfahrenheit und Menschenliebe entspringendes Mitleid empfinden, so ist dies letztgenannte Gefühl bei Greisen vielmehr eine Folge ihrer Schwäche (*ἀσθένεια*) und auf schlimme Erfahrungen gegründeten Furcht für sich und die Ihrigen. Wenn Lessing — denn warum sollte dem belesenen Manne die Stelle nicht bekannt gewesen sein? — jenes selbstlose Mitleid (*διὰ φιλανθρωπίαν*) eben für jenes *φιλάνθρωπον* gehalten hat, so irrte er, es heisst hier geradezu *ἔλεος*, und das anderswo (in der Poetik) vorkommende *φιλάνθρωπον* bedeutet ganz unstreitig vielmehr Gerechtigkeitsgefühl (s. u.). Ueberdies entsteht nach seiner Auffassung folgende geradezu seltsame Reihe: Furcht ist mitleidige Furcht, Mitleid ist fürchtendes Mitleid, eigentliches Mitleid ist Philanthropie. Darnach wären für die Begriffe Namen vorhanden zu dem Zwecke, andre Begriffe zu bezeichnen. Zur Unterstützung des oben Gesagten noch Eins. Wille brauchte gar nicht so weit zu gehen, um seinen Beweis zu finden, derselbe steht schon im 8. Capitel desselben Buches in der Aufzählung derjenigen, welche Mitleid empfinden. Nachdem dort die durch Erfahrung Belehrten, die Greise, die Schwachen und Aengstlichen angeführt sind, werden als zum Mitleid geneigt auch die genannt, welche, ganz analog dem 12. Capitel, Andere gern für gute Menschen, d. h. also für unschuldig halten

(*κἂν οἴωνταί τινας εἶναι ἐπιεικεῖς· ὁ γὰρ μηδένα οἰόμενος πάντας οἰήσεται ἀξίους εἶναι κακοῦ*). Dies sind also offenbar wieder die jungen Leute, *διὰ τὸ πάντας χρηστοὺς — ὑπολαμβάνειν*, und wir machen hier die doppelte Bemerkung von Wichtigkeit, einmal, dass zwei ganz verschieden gearteten Altersclassen dasselbe *πάθος* eigen sein kann, nur aus verschiedenen Ursachen (*διχῶς*, vgl. im 5. Cap. *διχῶς γὰρ ἀπαθεῖς γίγνονται οἱ ἄνθρωποι*, d. h. Greise und Jünglinge, Erfahrene und Unerfahrene gelangen auf verschiedenem Wege zur Furchtlosigkeit), und zweitens, dass ein und dieselbe Altersclasse zu einem *πάθος* geneigt sein kann und auch nicht. Denn wenn es eine Eigenthümlichkeit der Jünglinge ist, *διὰ φιλανθρωπίαν* gerne Mitleid zu fühlen, so sind eben diese Jünglinge in ihrer Eigenschaft als *θαῤῥαλέοι* (Cap. 5) auch wiederum nicht sonderlich disponirt dazu, denn (Cap. 8) Mitleid fühlen *καὶ οἱ μήτε ἐν ἀνδρίας πάθει ὄντες, οἷον ἐν ὀργῇ καὶ θάῤῥει.*

Was aber lernen wir aus dieser Betrachtung? Dass Aristoteles keineswegs die *πάθη* aus einer Quelle ableitet, vielmehr aus ganz verschiedenen, oft entgegengesetzten, dass also die aus einem bequemen aristotelischen Vergleich (*φοβερά ἐστιν, ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἐλεεινά ἐστιν* und *ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν*) hergeleitete Lessing'sche Zwickmühle: „kein Mitleid ohne Furcht, keine Furcht ohne Mitleid" sinnlos, eine so apodiktische Form dem Aristoteles durchaus fremd ist.

Genug, auch ohne *ἔλεος* und *φόβος* als nothwendige Correlate zu verstehen, kann man im Uebrigen, wie Wille lehrt, der Erklärung Lessing's treu bleiben, soweit sich diese auf den Gegenstand des Mitleides und der Furcht bezieht.

„Mitleid für den unglücklichen Helden, Furcht für uns selbst," heisst hier die Loosung, sie wiederholen nach Lessing Müller, Döring, (neuerdings) Zeller sowie sehr viele Andere, man darf sagen die grosse Mehrzahl der heutigen Erklärer.

Falsch! ertönt es aus dem anderen Lager, *φόβος περὶ τὸν ὅμοιον* kann nicht heissen Furcht für uns selbst, es beziehen sich *ἔλεος* und *φόβος* gleichermassen auf den Helden, so zwar, dass wir Mitleid mit seinen gegenwärtigen, Furcht vor seinen zukünftigen Leiden empfinden. Diese Auffassung vertreten vor Allen Ueberweg und Susemihl. Betrachten wir zuerst die Berechtigung dieser Ansicht.

Nur ein zeitlicher Unterschied könnte sonach zwischen *ἔλεος* und *φόβος* stattfinden, dessen Grenzscheide etwa die Peripetie, dann käme vorher *φόβος* und nachher *ἔλεος*, oder die Katastrophe wäre, dann bliebe freilich dem *ἔλεος* nicht viel Spielraum. Oder wie man sich den Vorgang sonst denken mag. Jedenfalls widerspricht dem schon der Umstand, dass Aristoteles beide *πάθη* an die Peripetie

anknüpft (Poet. 11, 5, wozu vgl. Döring und Wille a. a. O. S. 5), und dass in dem obigen Doppelvergleich zwischen den Empfindungen des *ἐλεεῖν* und *φοβεῖσθαι* keinerlei zeitlicher Unterschied aufgestellt, sondern vom Eintreten der *φοβερά* (*γιγνόμενα*) ebensogut wie von ihrer drohenden Nähe (*μέλλοντα*, *ἐγγύς*, *σύνεγγυς*, *οὐ πόῤῥω*) gesprochen wird. Dies ist nicht auf die Zeit, d. h. den Verlauf des Stücks, sondern auf die Annäherung in der Vorstellung (insofern jene *φοβερά* oder *ἐλεεινά* dem geistigen Auge näher gerückt werden, vgl. Schluss des 8. Capitels der Rhet. II) zu beziehen und zwar ganz in gleicher Weise beim *ἔλεος* (*τὰ γεγονότα* — *ἢ μέλλοντα* — *ἐλεεινότερα*).

Den Ausschlag vollends gibt die, des Nachdrucks wegen wiederholte Erklärung in der Poetik Cap. 13: *τὸ μὲν οὖν φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτ' ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον* — *ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*. Zu diesem *ὅμοιον* ist (mit Vahlen) unzweifelhaft *δυστυχοῦντα* aus dem Vorhergehenden zu wiederholen, woraus sich ergibt, dass sich die Furcht nicht auf etwas Zukünftiges, — sonst müssten die Gegensätze heissen *δυστυχοῦντα* — *δυστυχήσοντα*, — sondern auf das in die Erscheinung tretende (wie beim *ἔλεος*) Leiden des Helden bezieht, sowie andrerseits klar wird, dass die wirklichen Gegensätze, *ἀνάξιος* und *ὅμοιος*, keinen Unterschied der Zeit, sondern der Beschaffenheit des Helden involviren. Scheint er uns ein Unschuldiger, so empfinden wir *ἔλεος* mit ihm, ist er unsresgleichen, so steigert sich unser Gefühl bis zum *φόβος*. Ich wähle hier absichtlich die griechischen Ausdrücke und werde dies gleich nachher begründen.

So wäre denn die Ansicht, *φόβος* gehe auf den Helden, insoweit widerlegt, als dieser Affect nicht zeitlich von *ἔλεος* verschieden ist. Welche Erklärung bleibt der „Furcht für den Helden" noch übrig? Sollen wir in's feindliche Lager übergehen? Fast scheint es so, doch auch hier begegnen wir sogleich dem schon von der andren Partei gerügten Fehler: *φόβος περὶ τὸν ὅμοιον* heisst nicht Furcht für uns. Warum nicht *περὶ ἑαυτόν?* Dass Beides ein und dasselbe sei, wird doch Niemand behaupten, und da *περὶ* — *περὶ* als gleicher Ausdruck in gleichem, correspondirendem Zusammenhange auch beide Male das Gleiche bezeichnen muss (die Deduction Wille's z. B. ist spitzfindig, in ihrem letzten Theile sogar falsch), so kann die Stelle thatsächlich nur übersetzt werden: *ἔλεος* bezieht sich auf (Susemihl: dreht sich um) den unverdient Leidenden, *φόβος* auf den uns gleichen, und es darf höchstens dem Sinne nach (auf Grund des von Aristoteles anderswo Gesagten) mit Lessing fortgefahren werden: „Aus dieser Gleichheit entsteht die Furcht, dass auch unser Schicksal gar leicht

dem des Helden ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen.“ Und etwas weiter oben: „Es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, welche wir über die leidende Person verhängt sahen, uns selbst treffen können, es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können.“ Das lässt sich gewiss hören, wennschon es die Thatsache nicht hinwegräumt, dass Aristoteles nicht sagt *περὶ ἑαυτόν*, sondern *περὶ τὸν ὅμοιον*. Es muss in dem Gegensatze *ἀνάξιον* — *ὅμοιον*, der nebenher gesagt ganz hinfällig würde, stünde wirklich *περὶ ἑαυτόν*, doch der Nachdruck darauf gelegt sein, dass unsre Stellung, unser Verhältniss zum Helden, nicht aber unser Verhältniss zu uns selbst das Entscheidende ist, mit einem Worte darauf, ob wir sein Leiden mehr objectiv oder mehr subjectiv auffassen. Recht drastisch ausgedrückt: mitleidiges Bedauern zollen wir auch dem gequälten Thier, doch wenn der Blitz den Freund an unsrer Seite niederschmettert, so ergreift das, auch wenn wir ganz heiler Haut davon gekommen sind, unser Innerstes mit solcher erschütternden Macht, als ob wir das ganze Unglück an uns selbst erfahren hätten. Wohlgemerkt, wir brauchen dabei nicht die Nutzanwendung zu machen: Das kann dir nächstens gerade so ergehen, wie dem da.

Es gilt nämlich hier vor einem heillosen Irrthum zu warnen, welcher unmerklich aus Lessing's obigen Worten entstehen kann. Ganz richtig macht Ueberweg darauf aufmerksam, dass die „Furcht um uns selbst“ keine ästhetische Berechtigung hat, da unsere Theilnahme uninteressirt sein müsse, nur dass er dieses Postulat aus der Kant'schen Philosophie in die Kunstlehre des Aristoteles willkürlich hineinträgt, und sich so den Vorwurf zuzieht, die Frage, was Aristoteles wolle, mit der, wie wir über derlei Dinge zu denken pflegen, zu confundiren. Aber sollte Aristoteles, wenn wir genau zusehen, wirklich keinen Unterschied zwischen den Verhältnissen des täglichen Lebens und den Eindrücken der Kunst (*μίμησις*) gemacht haben? Gewiss, er setzt voraus, dass wir unter gegebenen Umständen die Sache des Helden zu der unsrigen machen, aber sollte er dabei an jene ganz gewöhnliche Furcht denken, die mitten im Verlauf der scenischen Action, unter der mächtigen Einwirkung der dargestellten Leidenschaften in nüchternster Weise auf die Eventualitäten der gemeinen Wirklichkeit reflectirte, die Geschicke mythischer Helden und Könige auf die eigne bescheidene Existenz anwendete? Dann müsste nach ihm z. B. auch der im Theater sitzende Greis fürchten, es könne ihm noch einmal ergehen wie einer Antigone oder Deianeira, und manch jungem Mädchen bangte vor dem Loose eines Oedipus oder Prometheus! Und was dergleichen Unsinn mehr wäre. Oder umgekehrt könnte ein Oedipus den Weibern, eine Medeia den Männern, weil nicht *ὅμοιοι*, auch keinen *φόβος* bereiten. Mit einem Worte,

von einer so handgreiflichen Ungereimtheit kann man, ohne dem Aristoteles eine Bornirtheit zuzutrauen, doch gar nicht reden. Nur subsidiär kann die Aehnlichkeit von Geschlecht, Alter und Lebensverhältnissen den subjectiven Eindruck verstärken; von dieser Ansicht des Aristoteles ist oben die Rede gewesen.

Furcht für uns kann aber auch nicht heissen, wie Döring will, das trübe Gefühl von der allgemeinen Möglichkeit des Unglücks und der ungeschützten Lage unseres Glücksstandes, was eine triviale Auffassung ist, während es nichts mit uns direct, sondern mit der gesammten Menschheit, nichts mit einem auf das Einzelsubject verengerten, sondern nur möglichst verallgemeinerten Standpunkte zu thun hätte. Wir gingen demzufolge ungefähr mit dem geistreichen Resumé aus dem Theater: „Ja, es steht doch recht traurig um die menschlichen Dinge," oder: „Was ist eigentlich doch der Mensch für eine armselige Creatur!"

Weit angemessener drückt sich Zeller (Gesch. d. griech. Phil. II, 2, 619) aus: „Die schmerzlichen Geschicke, welche sie (die tragische Dichtung) uns vor Augen stellt, sollen unser Mitleid, weiterhin aber durch das Gefühl, dass es unseres Gleichen sind, die hier leiden, unsere Furcht für uns selbst rege machen." Allein das Wesentliche an der Sache bleibt hierbei doch unausgesprochen, nämlich dass beim Mitleid, als einer mehr objectiven Empfindung dem Leidenden gegenüber, die eigne Subjectivität des Zuschauers nicht in directe Mitleidenschaft gezogen wird, wie dies bei der Aufnahme erschütternder Vorgänge der Fall ist Diese letzteren ergreifen und durchzittern die Subjectivität dergestalt bis in's innerste Mark, dass die Unterscheidung der eignen Person von der des Leidenden zeitweilig ganz aufgehoben wird und eine Identificirung beider stattfindet, die einer Transfusion des eignen Wesens in ein fremdes gleichkommt. Das nennen wir eben gar nicht Furcht, sondern Erschütterung, während ἔλεος hier Rührung heisst.

Wir verschreiten nun zu der weiteren Wirkung der Tragödie nach der Lehre des Aristoteles, der eigentlichen Katharsis, und lassen, zur Fundamentirung unsrer eignen Ansicht über dieselbe, eine kurze Charakterisirung der wichtigsten Auffassungen der Anderen folgen. Dabei bleiben diejenigen Interpretationsversuche von vorn herein ausser Betracht, welche durch ihre Abenteuerlichkeit wohl schwerlich Aussicht haben, viel Anhänger zu gewinnen, so besonders, ausser den völlig antiquirten Idéen Eckart's (Vorschule der Aesthetik) und den vagen Ad. Silberstein's (Die Katharsis des Aristoteles), welches Letzteren Erklärung auf einer längst beseitigten falschen Lesart beruht, die „philosophisch-verschrobenen" Ansichten, welche Otto Marbach (Dramaturgie des Aristoteles, Leipzig 1861), die „ungeheuerliche" Lehre von dem grossen Sühnopferspiel, welche

J. L. Klein (Gesch. d. griech. u. röm. Dramas, 1. Band, Leipzig 1865) entwickelt, die „Betäubungstheorie“ Yorks von Wartenburg (Die Katharsis des Aristoteles etc., Berlin 1866) und ähnliche, die nicht selten an den apollinisch-dionysischen Traum- und Rauschdusel gewisser neuerer Tragodomanen erinnern.

Die Katharsis wird vorwiegend in einem dreifachen Sinne gefasst, entweder im ethischen, oder im medicinischen, oder endlich im rein ästhetischen.

Für eine direct ethische Wirkung der Tragödie sprach sich in Deutschland bekanntlich zuerst Lessing aus (Hamb. Dram., 78 St.) nach welchem „die Reinigung, es kurz zu sagen, in nichts anderem beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“. Wenn sich gegen diese Auffassung *Goethe* (Nachlese zu Arist. Poetik) in entschiedenster Weise wendet und jeder Kunst die Fähigkeit abspricht, auf Moralität zu wirken, es für falsch erklärt, solche Leistungen von der Kunst zu verlangen, ja constatiren will, dass wir aus dem Theater „um nichts gebessert nach Hause gehen,“ so kann einerseits die sprachlich unmögliche Uebersetzung, welche er der Stelle unterlegt, andrerseits die längst erwiesene Widersinnigkeit, die beabsichtigte Wirkung sich an den darstellenden Personen des Stückes, nicht am Zuschauer vollziehen zu lassen, für uns keinerlei Anspruch auf Berücksichtigung mehr erheben. Was das schroffe Urtheil des Meisters überhaupt anlangt, so will es scheinen, als wenn sich derselbe durch den starken Widerwillen gegen alle moralisirende Zweckmässigkeit in der Kunst hinreissen liess, in seiner letzten, oben angeführten Behauptung weiter zu gehen, als es ihm im Grunde ernst war. Sagt er doch in dem unmittelbar vorhergehenden kleinen Aufsatze (die tragischen Tetralogieen der Griechen, 1823), dass die letzte Abtheilung einer von ihm geschilderten „Pentalogie“ „gerade die Wirkung thut, wie der vierte Act der Tetralogieen, uns befriedigt, erheitert und doch auch gemässigt nach Hause zu schicken“. Das wäre denn doch etwas! Auf eine andre sehr bezeichnende Stelle macht J. Egger (Progr. des Wiener Franz-Josephs-Gymn. 1877) aufmerksam. Und sollte nicht auch die Zeit, (1826) in welcher Goethe jenes Urtheil über die gar nicht moralisirende Kunst, die absolut nicht bessert, niederschrieb, — es war im 77. Lebensjahr des Dichters, — etwas von der skeptischen Art seines Greisenalters verrathen? Wie dem auch sei, die Goethe'sche Auffassung von der Katharsis bleibt, so lange es sich nur um Aristoteles handelt, ganz ausser Frage.

Vertreten und mit wissenschaftlichen Hülfsmitteln vertheidigt ward dagegen die Lessing'sche Theorie von einer langen Reihe zum Theil namhafter Gelehrter, so von *Spengel*, *E. Müller*, *Meyer*, *Brandis*, in neuester Zeit von *Manns* und, in vermittelnder Weise, *Joseph Egger*.

Am eifrigsten und unbedingtesten tritt für Lessing *Spengel* (Ueber die Katharsis, Abhandl. d. Akad. der Wissensch., München, Bd. 9, S. 7 ff.) ein. Seine Polemik richtet sich namentlich gegen die Bernays'sche Sollicitationstheorie und dessen Erklärung der Wörter *κάθαρσις* und *πάθημα*, während seine positive Ansicht darin gipfelt, dass die Tragödie nach Aristoteles auf eine Besserung des Menschen durch Gewöhnung an edle Vorstellungen, auf sein Fortschreiten zur Tugend, seine Befähigung zur Ausübung der Werke der Tugend abzwecke. Nur beiläufig mag hier zunächst darauf aufmerksam gemacht werden, dass Spengel, während er die Uebereinstimmung Bernays' mit Goethe, — offenbar doch das Ergebniss seiner vorausgegangenen Erörterungen, nicht der Zweck derselben, — als ein dem Alterthumskenner bedenklich erscheinendes Liebäugeln mit moderner Weisheit hinzustellen sucht, zuletzt doch selbst in den Lessing'schen „Hafen einläuft", also mindestens denselben Verdacht auf sich lädt, und dass er (mit Lessing) durchaus von der falschen Voraussetzung ausgeht, die wahre Absicht des Aristoteles müsse auch die absolut richtige sein, was ihn zu Klagen veranlasst (gleich Lessing) über eine Auffassung, welche die moralische Wirkung der Kunst leugne. So sagt er z. B.: „Ich weiss wohl, dass wir über die triviale Forderung an einen sittlichen Gehalt der tragischen Kunst weit hinaus sind" u. s. w. Das hätte er sich sparen sollen, wollte er den oben gerügten Fehler meiden, zwei heterogene Dinge zu vermischen, da es doch hier nur galt zu untersuchen, was Aristoteles an der betreffenden Stelle habe sagen wollen, nicht aber, was an sich richtig, oder wie wir, oder auch selbst wie die Alten im Allgemeinen über die Kunst dächten. Ob Spengel vom allgemeinen Standpunkte aus Recht hat oder nicht, das haben wir in einem anderen Abschnitte unsres Buches verhandelt.

Von einer anderen Seite her sucht *Manns* (Progr. v. Emmerich 1877 und Fleckeisen's Jahrb. 116. Bd., S. 146 ff.) die ethische Wirkung der Tragödie zu erweisen, indem er unter *κάθαρσις* die Befreiung von — Selbstsucht und Uebermuth (*ὕβρις*) versteht, den Genetiv *τῶν τοιούτων παθημάτων* als subjectiven fasst und das Wort *παθήματα* (nämlich *ἔλεος* und *φόβος*) durch „Mittel" übersetzt. Jetzt ganz abgesehen von allen übrigen Unmöglichkeiten einer solchen Erklärung, muss doch auch hier im Voraus auf den principiellen Irrthum Manns' hingewiesen werden, darin bestehend, dass seine Theorie nicht den geringsten Anhalt in der Poetik oder auch nur in den übrigen Schriften des Aristoteles hat, und dass er, wenn er vollends aus den Stücken des Sophokles heraus den Stagiriten erklären will, in den alten Irrthum der Vermischung grundverschiedener Fragen verfällt. Er argumentirt mit seinen aus der Lectüre der Tragiker abstrahirten Vorstellungen, vindicirt die Intentionen jener ohne Weiteres

einem Manne, der mit seinen Begriffen von Mensch, Welt und Gottheit auf wesentlich anderem Boden steht; zufrieden, den Begriff der ὕβϱις als sogenannte Grundidee in einigen (in dem vom Verfasser genommenen weitesten Sinne natürlich sogar in sehr vielen) Tragödien der Classiker zu entdecken, lässt er die Befreiung von dieser ὕβϱις den Zweck der Tragik im Sinne des Aristoteles sein und verwundert sich nicht im Entferntesten, dass der Ausdruck weder überhaupt in solchem Zusammenhange, noch zumal in der Definition vorkommt. Es ist eben eitel Phantasie.

J. Egger (a. a. O.) sucht durch Hereinziehen der ästhetischen Wirkung eine, wie schon oben bemerkt, vermittelnde Erklärung zu erzielen, in die zuletzt so ziemlich alle Gegenfüssler, selbst Goethe, Bernays und Baumgart, hineinpassen, übersieht jedoch, dass er eben dadurch die ethische Wirkung, wie sie von den bisher genannten Erklärern gefasst wird, verwischt. Denn ein „Herausheben aus der Stickluft des Alltagslebens" (S. 38), das „beglückte Selbstvergessen" im „Miterleben von Grossem" (S. 39), das durch die „süsse Qual" bewirkte Verschwinden des eignen Leids, die „Befreiung von egoistischen Regungen" und die „gelernte Lebensweisheit" (S. 39) sind etwas ganz Anderes, als die „tugendhaften Fertigkeiten", von denen die Hamburger Dramaturgie redet, und als die Herbeiführung der ἀϱετή, auf welche eine rein ethische Katharsis abzielen müsste. Eine gewisse „Veredelung" liegt natürlich in edlen Genüssen, aber darum noch keine moralische „Besserung", und von dieser gerade spricht Lessing („Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie" H. D. 77. Stück.). Ohne dass es Egger selbst zu merken scheint, verschwimmt ihm die ethische Bestimmung, und er glaubt sich in Uebereinstimmung mit Lessing, wo er weitab von ihm gerathen ist.

Nicht ganz unähnlich ergeht es *Bernays* (Grundzüge der verlorenen Abhandlung u. s. w. Abhandl. der historisch-philos. Gesellsch. z. Breslau 1. Bd. 1858), wenn er die rein pathologische — sagen wir mit Spengel lieber therapeutische — Bedeutung der Katharsis, als einer „erleichternden Entladung der nach einem kräftigen Sichausleben verlangenden „Affectionen" (Empfindungsdispositionen) nicht scharf genug betonen kann, später aber Gedankenreihen anknüpft, die offenbar mit einer solchen Deutung der Stelle nichts zu thun haben. Darauf weist auch wiederum Egger (S. 37) hin, und auch Spengel's Rüge betreffs „moderner Weisheit" findet hier Berechtigung, wenn Bernays den kathartischen Vorgang in der Weise beschreibt, dass, „nachdem im Mitleid das eigene Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit erweitert worden, es sich den furchtbar erhabenen Gesetzen des Alls und ihrer die Menschheit umfassenden unbegreiflichen Macht von Angesicht zu Angesicht gegenüberstelle und sich von derjenigen Art von Furcht durchdringen lasse, welche

als ekstatischer Schauder vor dem All zugleich in höchster und ungetrübter Weise hedonisch ist." Wo steht etwas davon im Aristoteles?

Strenger ist der Vorgang als rein pathologisch-therapeutischer schon vor Bernays, u. z. von *E. Egger* (in Vorlesungen seit 1840, niedergelegt in dessen essay sur l'histoire de la critique des Grecs 1849, vgl. J. Egger a. a. O. S. 6) und von *Weil* (über die Wirkung der Tragödie nach Arist., Verhandl. der 10. Philologenvers. zu Basel 1848), nach Bernays u. A. von *Ueberweg* (die Lehre des Aristoteles u. s. w. Fichte's Zeitschr. für Philos. Bd. 50, 1. 1867 und in seinen Anmerkungen zur Uebersetzung der Poetik) etwas nüchtern als blosser Ablauf der Gefühle, sowie von *Döring* (die trag. Katharsis u. s. w. Philologus Bd. 27. 1868) als ein Nachhelfen der Natur dargestellt worden, während *Susemihl* (Aristoteles über die Dichtkunst, 1865) zwischen einer medicinischen und einer priesterlichen Auffassung schwankt und endlich in abschwächender Weise nur eine Art Selbstentäusserung annimmt, *Zillgenz* (Aristoteles und das deutsche Drama, Würzburg 1865) gar bis zu einem wehmüthigen Lustgefühl, ohne direct ethische Wirkung, herabgeht. *Bonitz* (Aristotel. Studien V. Heft, Berichte der Akad. der Wiss. Wien 1867) steht nicht so entschieden auf Bernays' Seite, wie *Vahlen* und *Torstrik* (vgl. Döring a. a. O.), hat aber im Ganzen eine günstige Meinung von dessen Ansicht.

Einen rein ästhetischen Standpunkt, mit Hinblick auf Goethe, vertritt *Baumgart* (der Begriff der trag. Katharsis N. Jahrb. 111. Bd., S. 80 ff.). „Nach ihm sollen durch die Tragödie die Empfindungen des Mitleids und der Furcht so hervorgebracht werden, dass sie in reiner Gestalt die Seelen der Hörer ergreifend in ihre eignen entstellten Abbilder hineintreten und das Unrechte aus ihnen läuternd hinwegschmelzen." Das wäre dann eine durch Darstellung der beiden Gefühle in ihrer reinsten Gestalt erzielte ästhetische Läuterung, „eine Befreiung von alledem, was der individuellen Empfindungsweise Krankhaftes, nach falscher Richtung, nach der Seite von zuviel und zuwenig anhängt" (a. a. O. S. 100). Am meisten fällt hier in die Augen die fortwährende Vermengung von Qualitativem und Quantitativem, welche sich abgesehen von dieser Stelle noch an vielen anderen zeigt. Beides ist doch nicht identisch. Etwas Massloses wird bekanntlich nicht gebessert, sondern abgemindert, etwas Falsches nicht abgemindert, sondern verbessert. Jene Identificirung nun glaubt Banmgart wohl für seine Erklärungsweise nöthig zu haben, weil diese auf eine reine Darstellung der Empfindungen abzielt. Man sollte aber meinen, dass nach der ganzen Auffassungsart des Aristoteles, bei dem es sich immer nur um ein Mehr oder Minder handelt, nur von quantitativer Ausscheidung des Ueberschüssigen, nicht von einer qualitativen Veredlung oder Normalisirung des

krankhaft Entarteten die Rede sei, und dass deshalb auch, zur Vermeidung jeder unklaren Vorstellung, an jener ersteren Bezeichnung des kathartischen Vorgangs uns genügen müsse. Abgesehen von diesem Punkte stimmen wir über die aristotelische Katharsis als eine im vorwiegend ästhetischen Sinne gedachte überein, und es käme, da sich diese zugleich mit dem medicinisch-therapeutischen Bilde anstandslos vereinbaren lässt, jetzt nur noch darauf an, der ethisirenden Richtung den Boden zu entziehen.

Dass von einer sittlichen Besserung im Sinne Lessing's, Spengel's u. a. nicht geredet werden darf, lehrt eigentlich schon der Umstand, dass von einer solchen in der ganzen Poetik auch nicht ein Wort gesagt ist, während dies doch in Anbetracht der Wichtigkeit einer solchen Frage an vielen Stellen und auf's Nachdrücklichste hätte geschehen müssen, und ein vollständiger Ausfall gerade aller dieser Stellen auch bei der sonstigen Lückenhaftigkeit der Textesüberlieferung doch gar zu unglaublich wäre. Es mangelt eben aller und jeder Hinweis auf ethisirende Absichten. Wohl aber trennt Aristoteles in der Politik (VIII, 7) bei Unterscheidung der verschiedenen Wirkungen der Musik ausdrücklich die ethische von der kathartischen. Und es liegt, wie auch Zeller (a. a. O. S. 614, Anm. 1) mit vollem Rechte sagt, nicht die leiseste Berechtigung vor, die tragische Katharsis als von der musikalischen der Beschaffenheit nach verschieden aufzufassen, „wenn man Aristoteles nicht eine geradezu irreführende Verwirrung in der Terminologie zutrauen will.“

Man halte nur den Begriff ethisch in seiner engeren Bedeutung fest. Bei der ganzen Untersuchung an der erwähnten Politikstelle handelt es sich bekanntlich dem Aristoteles um die Entscheidung der Frage, welche Arten von Musik für die Jugenderziehung die geeignetsten seien. Nachdem er die Frage erörtert, warum man eigentlich die Knaben selbst musiciren lehre und sich nicht damit begnüge, wie bei den Lakonern durch Anhören guter Musik ihren Geschmack und ihr Urtheil auszubilden, und nachdem er die Berechtigung des musikalischen Genusses an sich festgestellt, geht er zu der Untersuchung über, ob nicht die Musik ihrer Natur nach noch höher zu stellen sei, beziehentlich ob man nicht auch, abgesehen von ihrer vollberechtigten Beliebtheit als Mittel edlen Genusses, darauf sehen müsse, in welcher Weise sie auf den Charakter und die Seele einwirkt (*εἴ πῃ καὶ πρὸς τὸ ἦθος συντείνει καὶ πρὸς τὴν ψυχήν*). Dies wäre aber offenbar der Fall, wenn der Charakter durch die Musik eine gewisse Beschaffenheit erhält (*εἰ ποιοί τινες τὰ ἤθη γιγνόμεθα δι' αὐτῆς*). Dass dies aber der Fall, erhelle aus vielerlei sonst und nicht zum wenigsten geschehe es durch die Lieder des Olympos, die eingestandenermassen das Gemüth begeistern, und Begeisterung sei ein dem sittlichen Charakter der Seele angehöriger Gemüthszustand,

beziehentlich Veränderungszustand. Denn auch beim Anhören der scenischen Vorstellungen werden Alle von den dargestellten Empfindungen mitergriffen (συμπαθεῖς), auch abgesehen von dem rhythmischen Texte und den Chorliedern, also durch das rein Musikalische daran. Da somit die Musik zu den angenehmen Dingen (τῶν ἡδέων) gehöre, die Tugend auf die richtige Freude (τὸ χαίρειν ὀρθῶς), auf die rechte Liebe und den rechten Hass hinausgehe, so müsse man nichts so sehr lernen und an nichts so sehr sich gewöhnen, als daran, richtig zu urtheilen (τὸ κρίνειν ὀρθῶς) und an guten Charakteren und Handlungen Freude zu finden. (Hier ist also ein Berührungspunkt zu constatiren zwischen Ethischem und Aesthetischem.) Da nun die Musik u. z. namentlich auch in den Schauspielen dergleichen nachahme, so komme man durch die Gewöhnung (ἐθισμός) an die Aufnahme solcher Abbilder (des Zornes und der Sanftmuth, der Tapferkeit, Selbstbeherrschung u. s. w.) fast so weit, dass man in der Wirklichkeit sich ebenso verhalte. Insofern also in den Gesängen selbst Nachahmungen sittlicher Vorstellungen (μιμήματα τῶν ἠθῶν) enthalten seien, gelte es unter den verschiedenen Tonarten die richtigen und geeigneten auszuwählen, um mittelst dieser die Jünglinge richtig zu leiten und zu unterweisen. Nachdem hierauf Aristoteles gewisse Instrumente, namentlich die Flöte, von den Musikarten ausdrücklich die orgiastische ausgeschlossen, u. z. beides wegen des für die Jugend nicht geeigneten Charakters, bemerkt er, dass die orgiastische Musik, statt zur sittlichen Erziehung, vielmehr bei denjenigen Aufführungen ganz an ihrem Platze ist, wo es gilt eine Gemüthsklärung (Katharsis) zu erzielen. Es zerfällt zufolge der Eintheilung früherer Fachmänner die Musik in die ethische (sittenbildende), praktische (zur Thätigkeit anregende, doch wohl nicht, wie Baumgart versteht, das Gemüth ergreifende, sondern zu irgend einer Thätigkeit in Beziehung stehende, z. B. gottesdienstliche Gesänge, Kriegslieder u. dgl.) und orgiastische (in Begeisterung versetzende, berauschende). Ohne eine weitere Erklärung, denn er setzt diese offenbar als bekannt voraus, und ohne z. B. auf die praktische Musik wieder zurückzukommen, geht er nun sogleich zur Erläuterung der Katharsis des Enthusiasmus über, — wir werden nachher darauf eingehender zu sprechen kommen, — und weist hierbei nachdrücklichst auf die analoge Behandlung der Katharsis des ἔλεος, φόβος und andrer πάθη hin. Den Schluss des Capitels und Buches zugleich bildet eine gedrängte Zusammenstellung der für den Jugendunterricht tauglichen Tonarten. Er erklärt für solche die ruhige und feste dorische Weise, die milden und weichen ἀνειμέναι ἁρμονίαι und die traurigernste, doch gefasste lydische Weise. Mit Unrecht wolle Sokrates (in der Republik des Plato) die ἀνειμέναι, — von Kirchmann übersetzt diese

inconsequent erst S. 160 ausgelassene Tonarten, dann S. 166 gelassene, während es doch überall nur das letztere bedeutet, — aus dem Unterricht ausschliessen, weil sie berauschend wirkten, d. h. nicht in dem Sinne desjenigen Rausches, der zu bacchischem Enthusiasmus aufrege, sondern insofern sie die Seele in weichliches, erschlaffendes Träumen versenkten. Dem hält Aristoteles entgegen, sie seien wohlberechtigt, schon weil man in vorgerückteren Jahren zu schwach werde und dann die anstrengenderen Tonarten nicht mehr singen könne, und sieht denn in der dorischen Weise das rechte „Mittlere“, dem männlichen Charakter am besten Entsprechende, in den *ἀνειμέναι* das „Erreichbare“ (*δυνατόν*) in Rücksicht auf spätere Jahre, in der lydischen Tonart endlich das „Schickliche“ (*πρέπον*), diese drei also für den Jugendunterricht, die sittliche Bildung, als die geeignetsten. Aber entschieden auszuschliessen sei davon, und dies wiederum im Gegensatz zu Sokrates, die phrygische Tonart, welche, wie unter den Instrumenten die Flöte, einen aufregenden orgiastischen Charakter trage, so recht dem Dithyrambus eigen sei, wie das Beispiel des Philoxenos beweise, und daher am besten zur Katharsis des Enthusiasmus tauge. Und, — so setzen wir hinzu, — eo ipso auch für die Musik in den Tragödien! Die eminent orgiastische, eminent kathartische, eminent tragische *φρυγιστί* ist also am allerwenigsten *ἠθική*. Daraus entspringt nun ein seltsamer, aber nur scheinbarer Widerspruch. Die orgiastischen Weisen, steht hier, eignen sich durchaus nicht als sittenbildende; oben aber lasen wir, dass die Lieder des Olympos vermöge ihres enthusiastischen Charakters auf das *ἦθος* einwirken. Also ist zwischen ethisch und ethisch ein Unterschied, *ἠθικός* im engeren Sinne heisst sittenbildend und *ἠθικά* ist nach dieser Seite hin alles das, was zur normalen Ausbildung des Charakters, zu seiner Erziehung für das sittlich Gute geeignet ist; im weiteren Sinne bezeichnet *ἠθικός* das, was zum Charakter überhaupt in irgend einer Beziehung steht, und erstreckt sich auf alle Veränderungsvorgänge der sittlichen Seelenbeschaffenheit (*τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος*), gleichviel welcher Art. Ist nun, so schliessen wir, die orgiastische Musik wohl geschickt zur Katharsis des bacchischen Enthusiasmus, nicht aber zur erzieherischen Veredelung der Sitten, so kann die Katharsis der beiden *πάθη* der Tragödie wohl einen Einfluss auf die sittliche Seelenbeschaffenheit ausüben, ist also in diesem Sinne ethisch, nicht aber vermag sie sittenbildend, d. h. ethisch im engeren Sinne zu wirken und also auch nicht zur Tugend zu erziehen.

Auch nach einer anderen Seite hin müssen wir die Frage beleuchten. An der Stelle der Nikomachischen Ethik, an welcher Aristoteles den Begriff der ethischen Tugend entwickelt, wird diese nicht unter die Empfindungen (*πάθη*) und auch nicht unter die

natürlichen Anlagen (*δυνάμεις*), denn die Menschen werden weder nach Empfindungen noch nach Anlagen gut oder schlecht geheissen, sondern unter die Beschaffenheiten (*ἕξεις*) gerechnet. Unter den Empfindungen nennt er u. a. auch *φόβος* und *ἔλεος*. Während wir diese unwillkürlich hegen (*ἀπροαιρέτως*), seien die Tugenden Willensentscheidungen (*προαιρέσεις*); zu den *πάθη* werden wir bewegt (*κινεῖσθαι*), zur Tugend verhalten wir uns irgendwie (*διακεῖσθαί πως*). Die Tugend bestehe aus einer *μεσότης τις στοχαστική γε οὖσα τον μέσον*. Darum müsse man, um zur Tugend zu gelangen, die *μεσότης* gegenüber den *πάθη* — und in den *πράξεις* — zu erlangen trachten. Die *πάθη* enthalten drei Grade der Intensität, das Uebermass (*ὑπερβολή*), das zu geringe (*ἔλλειψις*) und das rechte Mittelmass (*μεσότης*), und die Sache jedes Verständigen (*ἐπιστήμων*) sei es demnach, jene ersten beiden, welche das Wohlverhältniss zerstören (*φθείρουσι τὸ εὖ*), zu meiden (*φεύγειν*), das letztere, welches das rechte Mittelmass herstelle (*σώζει τὸ εὖ*), zu suchen (*ζητεῖν*). Wenn nun demnach die Erreichung der *μεσότης* in g e w i s s e n Empfindungen zur Tugend tüchtig macht, und beispielsweise die *ἀνδρεία* eine *μεσότης περὶ θαῤῥαλέα καὶ φοβερά* genannt wird, so muss, um diese Tugend herzustellen, sowohl das *πάθος* eines *θαῤῥαλέος* als das eines *φοβητικός* auf das rechte Mittelmass gebracht werden. Es entstehen daraus vier Functionen, die Beseitigung des Zuviel und Zuwenig des Muthes und des Zuviel und Zuwenig der Furcht. Von diesen vier Functionen vermag die tragische Katharsis aber nur e i n e zu vollziehen, indem sie das Zuviel der Furcht entfernt. Nun behaupten zwar Manche mit Lessing, die Tragödie solle von „beiden Extremen der Furcht“ reinigen, allein das ist erstens falsch, denn wäre *κάθαρσις* soviel wie Herstellung des rechten Mittelmasses, was schon dem Wortlaut nach nicht möglich ist, so wäre es identisch mit *μεσότης* und Aristoteles würde sagen *περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων μεσότητα*. Zweitens aber bliebe, selbst wenn wir Lessing Recht geben wollten, die Herstellung der *μεσότης* hinsichtlich des *θάρσος* dessenungeachtet ausgeschlossen, also würde darum noch lange keine *ἀνδρεία* erreicht; da man doch offenbar noch kein *ἀνδρεῖος* wird dadurch, dass man sich in der rechten Weise fürchtet. Und wenn man endlich auch wirklich, was freilich unmöglich, durch die tragische Katharsis zur *ἀνδρεία* gelangte, so hätte man damit immer noch nicht d i e T u g e n d, sondern nur eine von vielen und, sollte ich meinen, nicht gerade diejenige, auf welche es die Tragödie absehen sollte.

Ist es daraus mehr denn klar, dass die Katharsis keine ethische Tugend erzeugen, sondern allerhöchstens eine bescheidene Hülfsmacht der Tugend genannt werden kann, insofern sie einige gewisse Hindernisse für die Disposition zur Tugend beseitigt, so kommen wir von

selbst auf die früher besprochene Metriopathie hinaus. Und man braucht, um das Wesen jener Gemüthsklärung zu verstehen, über die angeblich verloren gegangene Specialbehandlung der Katharsis in der Poetik nicht so sehr zu klagen. Alles, was sich hierüber sagen lässt, findet sich ausreichend in der obigen Politikstelle, die man zu diesem Zwecke getrost transcribiren kann: *Ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός.*

(*Κάθαρσις τοῦ ἐνθουσιασμοῦ*) (Text)	(*Κάθαρσις τοῦ ἐλέου καὶ φόβου*) (Transcription)
Καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινες εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.	*Καὶ γὰρ ὑπὸ τούτων τῶν κινήσεων κατακώχιμοί τινες εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν τραγῳδιῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τῇ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν τῇ ψυχῇ μιμήσει, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.*

Wir können es getrost, sage ich, folgen doch unmittelbar auf das Obige im Texte die Worte: *ταὐτὸ δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς.*

Zwar sucht Manns zwischen Enthusiasmus einer- und *ἔλεος* und *φόβος* andrerseits einen sachlichen Unterschied aufzustellen, insofern, nach seiner Meinung, der Enthusiasmus eine Krankheit sei, Mitleid und Furcht aber nicht, allein das sind leere Ausflüchte. Aristoteles identificirt sie, wie obige Stelle ganz evident beweist, hinsichtlich ihrer Behandlung und der beabsichtigten Wirkung recht wohl. Wenn also Manns (Fl. J. S. 254) sagt: „Sowenig Enthusiasmus und heilige Lieder ein und dasselbe sind, so wenig können Mitleid und Furcht Mitleid und Furcht aus der Seele verdrängen," so ist darauf zu erwidern: Der Enthusiasmus, von welchem der Hörer erfüllt ist, verhält sich allerdings zu den enthusiastischen Liedern genau so wie die im Menschen lebenden Affecte Mitleid und Furcht zu den Mitleid und Furcht erregenden Darstellungen. Doch darüber ist jedes weitere Wort überflüssig.

Obgleich also Aristoteles Eingangs jener Stelle sagt, er werde hier von dem, was er unter Katharsis verstehe, nur *ἁπλῶς* sprechen, so liegt doch der ganze Inhalt seiner Auffassung von derselben dort offen zu Tage; was er von der Wirkung der *ἐξοργιάζοντα μέλη* sagt, gilt ausdrücklich auch — mutatis mutandis — von der *ἐλεεινῶν καὶ φοβερῶν μίμησις* der Tragödie und der damit erzielten Wirkung. Die *ἕτεροι χειρουργοῦντες*, die Sänger der heiligen Lieder in der Politik sind in der Tragödie die darstellenden Schauspieler, die *πάθη*, welche

diese erregen, ergreifen den in den Zuschauern a priori vorhandenen Zündstoff (*ἐν πάσαις ὑπάρχει*) mit zündender Gewalt, nur der Höhegrad des *πάθος* ist bei den Einzelnen verschieden (*τῷ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον*). Manche sind solchen *πάθη* ganz besonders unterworfen (*κατακώχιμοι*), und an diesen zumal bewirkt die Aufnahme der Eindrücke (*χρησάμενοι*) einer rührenden oder erschütternden Handlung eine Beruhigung jener Affecte, sie werden von denselben hergestellt (*καθίστανται*). *Τοὺς δ' ἄλλους*, fährt Aristoteles fort, *καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ*, auch alle Anderen ausser den vorzugsweise zu jenen *πάθη* Disponirten, müssen *ταὐτὸ πάσχειν*, je nach dem Masse von *πάθος*, welches einem Jeden zukommt, *καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς:* ihnen allen muss eine gewisse Gemüthsklärung zu Theil werden und sie werden eine mit Genuss verbundene Erleichterung spüren. Und hier stimme ich vollständig mit Baumgart überein, wenn er sagt, die Herstellung der Metriopathie, des richtigen Masses im Empfinden, sei der Inhalt der Katharsis und darauf beruhe zugleich die tragische *ἡδονή*.

Um aber jedem Irrthum über diese letztere vorzubeugen, sei noch bemerkt, dass sie keineswegs jener *χαρὰ ἀβλαβής* identisch oder auch nur ähnlich ist, von welcher unmittelbar darauf die „Politik" redet: *ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις*. Aristoteles verlangt, wie Baumgart sagt, die kathartische Musik für die theatralischen Aufführungen und gestattet, da die Zuhörer verschiedenen Bildungsgrades sind und doch allen ihrer Natur Fassbares geboten werden soll, für die Ungebildeten den Gebrauch auch einer weniger guten Musik. Dass die daraus entspringende *χαρά* mit der vorher genannten *ἡδονή* nicht das Mindeste zu thun hat, beweist, ganz abgesehen von dem, was folgt, schon die Art der Anknüpfung, es heisst *ὁμοίως δὲ* und nicht *ὁμοίως γάρ*. Dann aber bezieht sich jene *χαρά* auf die Erholung (*πρὸς ἀνάπαυσιν*). Diese ist selbstverständlich jenes allgemeine Vergnügen, welches Jedermann an der Musik findet (*ἡδονὴ φυσική*). Es handelt sich dort also nur um guten beziehentlich schlechten Geschmack gegenüber dem musikalischen Theile der Tragödie. Da diese aber bekanntlich nicht blos aus Musik besteht, jenes *κουφίζεσθαι* aber vorzüglich dem poetischen Inhalte entspringt, so hat jene *ἡδονή*, der tragische Kunstgenuss, natürlich keinen Bezug auf die Frage, ob die dabei verwendete Musik gut oder abgeschmackt ist.

III.

Die pathetische und ethische Tragödie.

(Capitel 7, S. 278.)

Waren *περιπέτεια* und *ἀναγνώρισις* zwei Bestandtheile, *μέρη*, der Handlung, auf deren Vorhanden- oder Nichtvorhandensein Aristoteles zwei Arten, *εἴδη*, der Tragödie, nämlich die *πεπλεγμένη* beziehentlich *ἁπλῆ* basirte, so nennt er im 11. Capitel ein weiteres, drittes *μέρος τοῦ μύθου*, nämlich das *πάθος*. Darunter versteht er eine verhängnissvolle oder schmerzverursachende That (*πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά*), wie offene Mordthat, übermenschliche Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr. Damit aber bricht das Capitel ab, das folgende 12., welches die Theile der Tragödie nach ihrem quantitativen Verhältniss aufzählt, ist offenbar an einer unrechten Stelle, wofern es nicht gar das Einschiebsel eines Interpolators ist. Man muss hiernach annehmen, dass die Fortsetzung und der Schluss des 11. Capitels ausgefallen ist, und dass auf das dritte *μέρος τοῦ μύθου* ein drittes, beziehentlich viertes *εἶδος* des Mythus und der Tragödie aufgebaut war. Dazu nöthigt die Rückbeziehung auf diese Stelle im 18. Capitel, welches, um die Verwirrung zu vollenden, in geradezu incurabler Weise verstümmelt ist. Hier nämlich lautet der überlieferte Text folgendermassen: *Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέτταρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη· ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες· ἡ δὲ ἠθική, οἷον οἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· τὸ δὲ τέταρτον ὀης οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου.* Von einer *ἁπλῆ* ist hier nichts zu sehen. Es an die vierte Stelle zu setzen (an Stelle des verderbten *ὀης*) verbieten die beigefügten Beispiele, welche weit eher auf einen mirakulösen, abenteuerlichen Inhalt der Stücke schliessen lassen, als auf einen einfachen. Daher man denn auch aus *τὸ δὲ τέταρτον ὀης* ein *τὸ δὲ τερατῶδες* machen und dieses als die vierte Art der Tragödie constatiren wollte. Allein abgesehen von allem Anderen wurde das Abenteuerliche (*τερατῶδες*) bereits im 14. Capitel als untragisch abgewiesen (*οἱ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν*), es kann dies also kein viertes *γένος* der Tragödie bilden, sondern höchstens nachträglich, mit einer ähnlichen Wendung, wie die eben angeführte, abweisend genannt worden sein.

So nehmen denn Vahlen u. A. an, dass *ἁπλῆ* im 18. Capitel dagewesen, aber ausgefallen sei, nur würde es dann, wie sich von selbst

versteht, nicht an vierter, sondern an erster Stelle gestanden haben und die Worte am Schlusse gelautet haben: *τὸ δὲ τερατῶδες οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου* (*οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν*). Wenn sich daraus als vier *εἴδη τῆς τραγῳδίας* ergäben die *ἁπλῆ*, *πεπλεγμένη*, *παθητικὴ* und *ἠθικὴ*, so müsste man voraussetzen, dass an obiger Stelle im 11. Capitel nach dem *πάθος* auch noch von einem *ἦθος* geredet und neben dem *παθητικὸς* auch ein *ἠθικὸς μῦθος* angesetzt worden sei. Nun kann jedoch *ἦθος* kein *μέρος τοῦ μύθου* genannt werden, denn schon im 6. Capitel ist es unter den sechs Theilen (*μέρη*) der Tragödie angeführt worden und dort dem *μῦθος* also coordinirt. Auch ist immer nur von drei *μέρη τοῦ μύθου* die Rede, nämlich von *περιπέτεια*, *ἀναγνώρισις* und *πάθος*, und es bleibt also nur übrig anzunehmen, dass ebenso, wie bei *περιπέτεια* und *ἀναγνώρισις* zwei Arten von Mythus constatirt wurden, nicht jenachdem er die eine oder die andre, sondern jenachdem er beide enthalte oder nicht enthalte, ebenso auch zwei weitere Arten desselben in dem Sinne angenommen worden seien, als er *πάθος* enthalte oder nicht enthalte. Die unpathetische Art des Mythos hiesse dann *ἠθικός* und es käme nur darauf an zu untersuchen, was wir uns unter jeder dieser letztgenannten beiden Arten vorzustellen hätten.

Zuvor müssen wir jedoch noch Zweierlei vorwegnehmen. Wenn es feststeht, dass *ἦθος* kein *μέρος τοῦ μύθου* sein kann, und das darf keinem Zweifel unterliegen, so ist die obige Lesart *τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη* unbedingt falsch, und es ist statt dessen die Conjectur *τὰ μύθου*, nämlich *εἴδη* aufzunehmen, was gleichfalls eine vorhandene Lücke im Texte involvirt. Zweitens aber kann die Eintheilung der Tragödie in vier Arten, *ἁπλῆ*, *πεπλεγμένη*, *παθητικὴ* und *ἠθικὴ* nicht angefochten werden, da im 24. Capitel bei Aufstellung der Arten der Epopöe ebensoviel und die nämlichen vier, wie bei der Tragödie aufgezählt werden und beispielsweise die Ilias als *ἁπλοῦν καὶ παθητικόν*, die Odyssee als *πεπλεγμένον*, *ἀναγνώρισις γὰρ διόλου καὶ ἠθικόν* bezeichnet werden.

Aber gerade aus Letzterem ergibt sich uns ein deutlicher Fingerzeig für das Verständniss des *παθητικόν* und des *ἠθικόν*.

Zuvörderst sehen wir nämlich, dass die genannten vier Arten einander keineswegs in der Weise ausschliessen, dass eine Tragödie nur entweder *ἁπλῆ* oder *πεπλεγμένη* oder *παθητικὴ* oder *ἠθικὴ* sein kann, sondern dass die vier Modalitäten sich darnach richten, ob *περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις* vorhanden oder nicht, ob andrerseits *πάθος* vorhanden oder nicht, und dass die Eintheilung vielmehr so zu verstehen ist: einfach und pathetisch, einfach und ethisch, verwickelt und pathetisch, verwickelt und ethisch (vgl. Ueberweg Anm. 85). Es findet also keine eigentliche Coordination, sondern

nur eine Combination statt, bei welcher das Vorhandensein oder Fehlen der μέρη μύθου, von denen περιπέτεια und ἀναγνώρισις in Eins zusammenfallen, den Ausschlag geben.

Wenn nun πάθος die Befangenheit des Helden in einem schweren Affecte bezeichnet, unter dessen Einflusse er sich entweder zu einer verhängnissvollen That hinreissen lässt oder selbst schwer zu leiden hat, man denke an das Beispiel des Aias im ersteren, des Philoktet im letzteren Falle, so fragt sich, worauf der Schwerpunkt zu legen sei, wenn ein solches Pathos fehlt. Ueberweg nimmt an, dass alsdann die Charaktere eine grössere Berücksichtigung erheischen und demgemäss eine solche ἠθικὴ τραγῳδία es hauptsächlich auf eine sorgfältige Charakterzeichnung abzusehen habe. Allein damit würde man doch der pathetischen Tragödie zu nahe treten, insofern sie keine so eingehende Charakteristik aufzuweisen haben sollte.

Gotschlich (Begriff der ethischen Tragödie bei Aristot. Fleckeis. Jahrb. Bd. 109, S. 614 ff.) fasst das Wesen der pathetischen und der ethischen Tragödie so, dass in der ersteren der Held im Affecte (πάθος), in der letzteren nach überlegtem Plane (προαίρεσις) handelt, wie letzteres z B. Odysseus beim Morde der Freier. Eine leidvolle That sei also hier nicht ausgeschlossen, es handle sich nur darum, ob sie aus jenem oder diesem Motive vollbracht wird (also ob mit erhitztem oder kaltem Blute). So stürze auch im Peleus des Sophokles Neoptolemos die Usurpatoren nach einem wohlbedachten Plane und dies letztere allein gebe der Tragödie den Charakter einer ἠθική. Diese Erklärung trägt offenbar alle Symptome der Richtigkeit an sich, und namentlich darf Niemand bezweifeln, dass das Wort ἠθικός keineswegs in dem Sinne von „charakterisirend“ oder gar „sittenbildlich“ zu fassen ist, sondern, analog der Erklärung des Begriffes in der Rhetorik sowie auch im 6. Capitel der Poetik selbst (ἔστι δὲ ἦθος τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις u. s. w.) sich auf die Darstellung einer bestimmten und bewussten Willensrichtung, also auf ein Handeln nach ruhig überdachtem Plane bezieht. Nur unterlässt es Gotschlich leider, diese seine Erklärung auch in Uebereinstimmung zu setzen mit jener oben angeführten Definition des πάθος, dasselbe bestehe in einer leidvollen That, wie Mord, grosser Schmerz oder Wunden oder dergleichen. Denn darin bleibt ja doch zunächst ein Widerspruch bestehen, insofern nämlich, wenn ein solches πάθος der pathetischen Tragödie allein eignete, eben dieses von der ethischen ausgeschlossen sein müsste. Dieses aber ist nicht nur an sich undenkbar, denn warum sollte ein Handeln der Helden nach vorbedachtem Plane nicht auch auf eine solche leidvolle That hinausgehen, sondern es wird ja durch die Bezeichnung der Odyssee bei Aristoteles selbst als eines ἠθικόν widerlegt, da doch der Mord der Freier offenbar zu den ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι gehört. Um

diesen Widerspruch zu heben, müssen wir uns den Gedankengang bei Aristoteles im weiteren Verlaufe des sehr zur Unzeit abbrechenden Textes im 11. Capitel, so gut es der allgemeine Zusammenhang gestattet, zu ergänzen versuchen.

Πάθος kann, da es als *μέρος τοῦ μύθου* angeführt wird und den Massstab der Eintheilung also die Fabel bietet, nur ein tragisches Moment der Handlung sein, nicht einen blossen Seelenzustand des Helden bezeichnen, und dem entsprechen natürlich auch die angeführten Beispiele, Mord, Schmerz u. s. w. Gehört es aber zur Handlung, so kann und darf ihm als coordinates Unterscheidungsmerkmal nicht ohne Weiteres *ἦθος*, welches sich auf den im Charakter liegenden Willen erstreckt, gegenüber gestellt werden, *ἦθος* ist vielmehr an sich, wie wir sehen, ein Coordinat des Mythus und kommt aller Tragödie zu. In einem prägnanten Sinne es zu fassen, etwa als „vorzugsweise den Charakter zeichnend“, verbietet die Logik, denn die Charakteristik ist Sache für sich, kommt bei der Handlung und einer Eintheilung der Tragödie in Arten nach der Handlung gar nicht in Betracht. Daher ist jenes *πάθος*, d. h. jene leidvolle That, an sich nicht das Merkmal, welches die Tragödie zu einer *παθητική* macht, dergestalt, dass ein Nichtvorhandensein einer solchen leidvollen That eo ipso eine ethische Tragödie constituirte, man vergleiche eben die Odyssee, sondern der Unterschied muss in der Frage, woraus entspringt jene leidvolle That, also in der verschiedenen Motivirung liegen. Das meint nun auch Gotschlich, allein er hätte einen Schritt weiter gehen sollen. Haben wir nämlich einmal soviel constatirt, dass *παθητικὴ τραγῳδία* nicht schlechtweg bedeute *τραγῳδία πάθος* (d. i. leidvolle That) *ἔχουσα*, so bleibt nur die Erklärung übrig, *παθητική* ist die Tragödie, in welcher der Held irgend eine leidvolle That vollbringt im Zustande eines *παθητικός*. Dieses *πάθος* ist nicht die objective That, die ein Theil der tragischen Handlung ist, sondern das subjective Motiv zu derselben, kurz das *ἴδιον πάθος*. Und diesem gegenüber steht das Handeln des Helden, also ebensogut das Vollbringen einer leidvollen That, *κατὰ τὸ ἦθος*, d. h. nach einer bewussten *προαίρεσις*. Dieses Mittelgliedes bedarf es, damit jeder Widerspruch beseitigt werde und man erkenne, dass zwar das Dasein oder Fehlen des *πάθος*, wie oben gesagt, die dritte, beziehentlich vierte Art der Tragödie, und des Epos, ausmache, dass aber dies *πάθος* nicht jenes als Theil des Mythos angeführte, sondern das Handeln des Helden im Affect oder nicht bedeute. Als solche Helden eines *ἴδιον πάθος* mögen dem Aristoteles ausser dem von ihm angegebenen Aias und Ixion vorgeschwebt haben ein Philoktet, ein Oedipus Tyrannos, eine Deianeira, ferner wohl Medea, Herkules furens u. a., während die Handlung der Geschwister in der Elektra, die Antigone und Oedipus auf Kolonos

Vorbilder der προαίρεσις sind. Wir müssen der Sache noch tiefer auf den Grund gehen. Wenn πάθος in dem Sinne, wie es Capitel 11 erklärt wird, ebensogut eine leidvolle That, als einen leidenden Zustand des Helden, z. B. ein ihm zustossendes Unglück, einen bitteren Schmerz desselben bezeichnet, so kann es selbstverständlich nicht minder Motiv seiner Handlungsweise, als Folge seines Affectes sein. Nehmen wir gleich ein Beispiel zur Hand. Ist man sich auch klar, worin das πάθος der Iliade besteht? Und warum sie παθητική genannt wird? Gotschlich sagt, das πάθος der Ilias ist die μῆνις Ἀχιλλέως und meint damit doch wohl den Zorn gegen Agamemnon, wie dies Homer thut. Ueberweg (Anm. 65) sagt, es besteht in dem Tode des innigsten Freundes, einem schweren Leiden, welches den Helden „in der Katastrophe" treffe. [Die Katastrophe ist meines Erachtens aber nicht der Tod des Patroklos, sondern der des Hektor.] Nun meine ich, das sind schon zwei recht grundverschiedene Annahmen. Doch es lässt sich noch viel weiter treiben. Die Kränkung von Seiten des Heerführers, an sich ein πάθος, versetzt den Achilleus zunächst in das πάθος der μῆνις, und dieses wird Grundmotiv für die Entwickelung der ganzen Handlung. Der Tod des geliebten Freundes trifft als schweres Leid, πάθος, den Helden, stürzt ihn in den Zustand eines neuen πάθος, und in diesem erschlägt er den Hektor, abermals eine leidvolle That, ein θάνατος ἐν τῷ φανερῷ. Also πάθος und kein Ende! Man könnte sagen: πάθος γὰρ διόλου, ebenso wie Capitel 24 von der Odyssee gesagt wird ἀναγνώρισις γὰρ διόλου, desshalb πεπλεγμένη, nämlich die Erkennung des Odysseus beim Polyphem, bei den Phäaken, beim Eumäos, bei Telemach, der Amme, den Freiern, der Penelope. Und wie hier Wirkung und Gegenwirkung, so in der Iliade in alternirender Folge Einströmen und Ausströmen des Pathos, ein fortwährend reciprokes Verhältniss, abwechselnd passives und actives Verhalten des Helden. Wenn nun πάθος nach Capitel 11 die That als einzelnes Ereigniss bezeichnet, so kann als solches sowohl der Tod des Patroklos als des Hektor angesehen werden, mit dem Unterschiede, dass im ersteren Falle das πάθος-Factum den Helden trifft, im letzteren von ihm ausgeht. Das ist für uns aber überhaupt ganz gleichgültig, denn weder nach jenem noch nach diesem bezeichnet Aristoteles die Iliade als ein παθητικόν, denn der Verlust aller Gefährten im Bunde mit all den schweren Schicksalsschlägen des πολύτλας Ὀδυσσεύς und andrerseits die Tödtung der Freier sind ganz analoge πάθη und die Odyssee heisst trotzdem nicht pathetisch, wird sogar im Gegensatze dazu genannt; also erhält die Ilias darum den Namen παθητικόν, weil der Held von Anfang bis zu Ende vom πάθος, d. h. vom Affecte beherrscht wird und im Affecte handelt, während Odysseus,

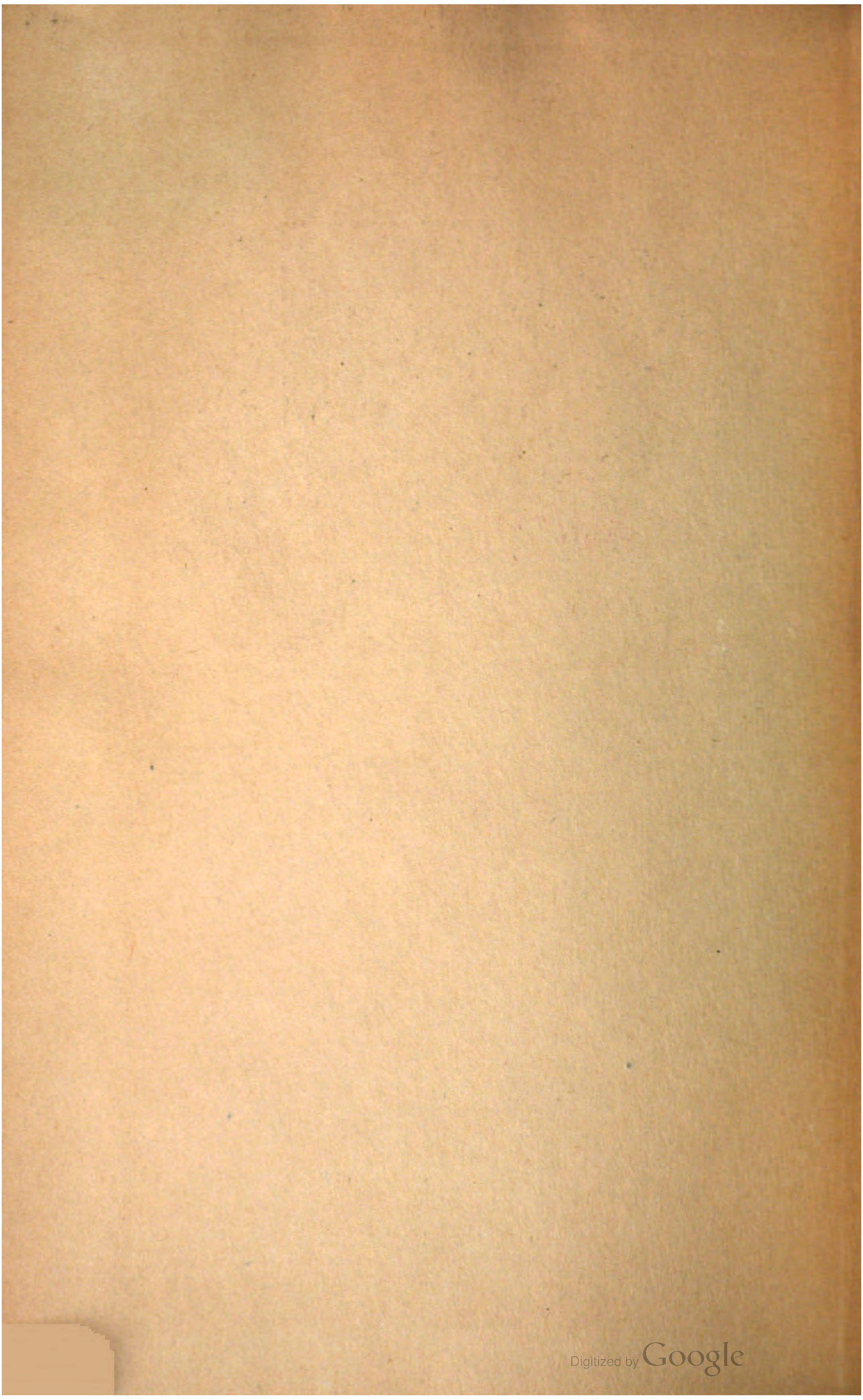
der erfindungsreiche Dulder, nach klarem, klugem Plane sein Hausrecht wahrt. Wenn es hierzu noch eines Wortes bedürfte, so wäre es höchstens dies, dass der Begriff *παθητικὴ τραγῳδία* eben also nicht unmittelbar auf das im 11. Capitel definirte *πάθος* basirt ist, sondern dass letzteres ein in jeder Art von Tragödien mögliches Moment der Handlung bildet, und dass sich demzufolge die Bezeichnung *παθητική* (und *ἠθική*) auf das Handlungsmotiv des Helden bezieht.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

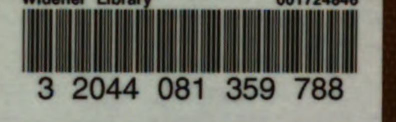
Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.






Widener Library
3 2044 081 359 788